

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования  
Санкт-Петербургский государственный университет

Екатерина Константиновна Анферова

**ОРНАМЕНТ В ИСКУССТВЕ ИРАНСКОЙ ТОРЕВТИКИ XV-XVII ВВ.:  
ОТ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ЯВЛЕНИЯ К ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОЙ  
ЗНАЧИМОСТИ**

Выпускная квалификационная работа по направлению подготовки  
035300 «Искусства и гуманитарные науки»

Профиль подготовки «История и культура ислама»

Научный руководитель:  
Елена Игоревна Малоземова,  
к.и.н., старший преподаватель,  
Кафедра междисциплинарных  
исследований в области  
языков и литературы

Санкт-Петербург

2017

## Оглавление

Введение .....	3
1. Цели и задачи, методология работы.....	3
2. Обзор литературы .....	6
Глава 1. ОРНАМЕНТ КАК ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ЯВЛЕНИЕ И ДАТИРУЮЩИЙ ПРИЗНАК .....	13
1.1. Орнамент и декор; термин арабеска.....	13
1.2. Датирование предметов мусульманского искусства по орнаменту .....	16
1.3. Классификация мусульманского орнамента .....	18
1.4. Классификация растительного орнамента.....	21
1.5. Взаимосвязь надписей и орнаментики .....	24
1.6. Комплексные орнаментальные композиции .....	28
Глава 2. ДАТИРОВАННАЯ ТОРЕВТИКА ТИМУРИДОВ (1405-1510 ГГ.) И СЕФЕВИДОВ (1501-1722 ГГ.).....	34
2.1. Исторический очерк периода.....	34
2.2. Особенности тимуридской торевтики.....	42
2.3. Особенности сефевидской торевтики .....	48
Глава 3. АТРИБУЦИЯ ИЗДЕЛИЙ ПО ОРНАМЕНТУ НА КОНКРЕТНЫХ ПРИМЕРАХ.....	53
3.1. Уточнение атрибуций изделий XV в.....	53
3.2. Спорные атрибуции первой трети XVI в. ....	58
3.3. Сравнение орнамента в разных материалах: возможности для атрибуции.....	61
Заключение .....	68
Список использованной литературы.....	72
Приложение .....	79

## **Введение**

### **1. Цели и задачи, методология работы**

Цель данной работы – рассмотреть орнамент как художественное явление, которое может быть использовано в качестве действенного инструмента при уточнении датировок предметов мусульманского искусства на примере торевтики Ирана XV-XVII вв.. Основной задачей исследования является изучение возможности выявить совокупность отдельных компонентов орнаментальных композиций, позволяющих уточнять датировки изделий, которые до этого были помещены исследователями лишь в примерные временные рамки.

Работа состоит из введения, включающего постановку проблемы исследования и обзор литературы, трех глав, заключения и каталога рассмотренных изделий, помещенного в приложение (24 номера).

Глава 1; Орнамент как художественное явление и датирующий признак, посвящена рассмотрению орнамента как художественного явления в мусульманском искусстве, классификации растительных орнаментов, а так же выявлению ряда особенностей развития растительного орнамента в искусстве выбранного региона.

Глава 2; Датированная торевтика Тимуридов и Сефевидов, посвящена непосредственному анализу тенденций в орнаментальной обработке датированных изделий иранской торевтики XV-XVII вв., вошедших в каталог.

Глава 3; Датирование и атрибуция изделий на конкретных примерах, посвящена попытке уточнения атрибуций некоторых датированных изделий, а так же рассмотрению отдельных орнаментальных схем, которые являются маркирующими для конкретных временных промежутков.

Предмет исследования: изделия иранской тореvтики XV-XVII вв.

Объект исследования: растительный орнамент.

Гипотеза: растительный орнамент в мусульманском искусстве можно использовать в качестве уточняющего датирующего и атрибутирующего признака при работе с изделиями, чьи датировки и атрибуции на данный момент затруднительны.

Методология исследования:

В ходе работы использовались как общенаучные (аналитический, диалектический, дедуктивный), так и частнонаучные методы. Искусствоведческий анализ был задействован на этапе работы с отдельными предметами декоративно-прикладного искусства; произведено формальное описание, как самих изделий, так и орнаментальной составляющей их декоративной программы. В работе использован сравнительно-исторический (сравнительно-сопоставительный) метод: представлена попытка сопоставления тореvтики Тимуридов и Сефевидов с предшествующими эпохами и синхронными по времени школами (торевтика северо-западного Ирака, в частности принадлежащая мосульской школе, сирое-египетская тореvтика эпохи правления Мамлюков). Структурный метод был применен на этапе выявления отдельных групп орнаментов, репродуцируемых от эпохи к эпохе – архетипа арабески, реитерируемой вне династийного контекста; рассмотрения формально-стилистических особенностей орнаментов в иранской тореvтике XV-XVII вв..

Практическая составляющая работы так же включила в себя зарисовку ключевых орнаментальных схем и прорисовку изделий, непосредственный доступ к которым, равно как и к качественным фотоснимкам которых на данный момент затруднен. Сравнительно-сопоставительный метод так же был применен при анализе наиболее часто повторяющихся орнаментальных

схем, с целью выявить их потенциал для уточнения датирования и атрибуции изделий.

На начальном этапе производился отбор изделий для каталога. Принципиальным критерием отбора служило наличие точной даты изготовления изделия. Каждое изделие было описано и проанализировано на предмет его орнаментальной программы.

В основу анализа легло убеждение о том, что орнамент может являться уточняющим датирующим признаком либо по набору своих композиционных составляющих, либо по совокупности своих формально-типологических характеристик (как то тугость переплетения, толщина линии, жесткость линейного рисунка).

Каждое из отобранных изделий было занесено в каталожную карточку, строящуюся по принципу:

- формальная принадлежность к отдельному классу предметов;
- дата изготовления, указанная мастером;
- имя мастера или владельца (чья нисба могла бы стать уточняющим фактором для атрибуции изделия);
- место нахождения изделия;
- инвентарный номер в хранении отдельного музея (лот аукциона);
- описание изделия.

Так как эпиграфический анализ не является для работы центральным, приведение отдельных надписей или полного текстового корпуса, связанного непосредственно с каждым из изделий, в работе показалось нецелесообразным. Однако в отдельных случаях, надписи учитываются при анализе атрибутирующего потенциала орнаментальной программы.

Материалы работы могут быть использованы для дальнейшего исследования потенциала орнамента в качестве уточняющего критерия для датировки и атрибуции изделий иранской торевтики XV-XVII вв.

## 2. Обзор литературы

Термин «арабеска» современный научный дискурс пришел исключительно благодаря европейской мысли. Итальянское слово *rebesco* использовалось художниками эпохи Позднего возрождения (XV-XVI вв.) для обозначения книжных орнаментов и декоративного оформления переплетов, идеи для которых они черпали в мусульманском орнаменте<sup>1</sup>. Для сравнения следует привести упрощенную транскрипцию арабского слова «زُخْرَفَةٌ» (*zahrafa*), означающего орнамент.

Интерес к изучению мусульманского орнамента в полной мере проявился внутри западной цивилизации в XIX в., в эпоху романтизма, Гранд-тура, поголовного увлечения Востоком. Однако этот Восток оказался максимально приближенным к европейцам: первым исследованием орнамента стал альбом "The Grammar of Ornament" (1856 г.) англичанина Оуэна Джонса. О. Джонс тем самым издал свои зарисовки орнаментов дворцов Альгамбры, снабдив их так же визуальным экскурсом в известные ему орнаменты Греции, Рима, Ближнего Востока. Получившаяся «грамматика орнамента» станет вдохновением для многих поколений художников и дизайнеров (стоит упомянуть хотя бы движение "Arts and Crafts" под руководством Уильяма Морриса).

Первым академическим исследованием мусульманского орнамента, арабески, по праву может считаться книга "Stilfragen" австрийца Алоиза Ригля (1858-1905 гг.), видного представителя венской школы

---

<sup>1</sup> Arabesque/Grove Encyclopedia of Islamic Art and Architecture vol. I/ red. J. M. Bloom, Sh. S. Blair - N-Y.: Oxford University Press, 2009. P.65.

искусствознания и автора концепции «художественной воли» или *Kunstvollen*. “*Stilfragen*”(1893 г.) посвящена в первую очередь генезису, а затем уже классификации растительных орнаментов (от Древнего Египта и примитивного искусства полинезийских племен до арабески). В последней главе этого труда Ригль впервые приводит анализ характеристических особенностей арабески, указывая на бесконечную реитерируемость мусульманских растительных орнаментов, новые отростки которых могут возникать не из того же центрального структурообразующего элемента, но из аналогичных им отростков<sup>2</sup>. Таким образом, основы для изучения мусульманского орнамента западными учеными были положены еще в конце XIX в., что позволило в дальнейшем европейским и американским ученым сгенерировать целый корпус исследовательской литературы. Следует так же отметить, что этому не в последнюю очередь поспособствовало форсированное создание музейных коллекций<sup>3</sup>, последовавшее в первой половине XX в.. Примером более поздних аналитических работ по теории орнамента может послужить книга Эрнста Гомбриха “*The Sense of Order*”(1979 г.), в которой он активно полемизирует с А. Риглем, рассматривая генезис мусульманского орнамента шире, чем это делает его предшественник.

Среди работ альбомного характера, каталогизирующих орнаменты, но не дающих им критического комментария можно выделить работы Д. Уэйда “*Pattern in Islamic Art*” (1976 г.), С. Гумберта и Е. Денизо “*Islamic Ornamental Design: 1001 Islamic Ornamental Designs*” (1986 г.). Оба этих альбома рассматривают орнамент как предмет для коллекционирования, следуя в этом примеру первого собирателя мусульманского орнамента, Оуэна Джонса. Однако если Уэйд уделяет внимание геометрической составляющей

<sup>2</sup> Там же. Р.66.

<sup>3</sup> История Древнего Востока : Учеб. для студентов вузов, обучающихся по направлению и специальности "История" / А.А. Вигасин, М.А. Дандамаев, М.В. Крюков и др.; Под ред. В.И. Кузищина - 3-е изд., перераб. и доп. - М : Высш. шк., 1999. С. 10.

орнамента, то Гумбер и Денизо склоняются к тому, чтобы искать примерные параллели между орнаментальными композициями разных эпох и географических областей. Совершенно альбомный характер носит распространенная на Западе, и переизданная неоднократно книга Али Доулятшахи “Persian Designs and Motifs for Artists and Craftsmen” (десятое издание, 2015 г.). Как следует из названия, данное собрание персидских орнаментов изначально предполагалось к использованию художниками, дизайнерами и мастерами-прикладниками; это свидетельствует о неугасающей заинтересованности и спросе на мусульманский орнамент, как украшение, на Западе.

Когда речь заходит о философии мусульманской орнаментики, чаще всего упоминают книгу О. Грабара “The Mediation of Ornament. The A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts” (1989 г.). В ней автор подробно разбирает различные типы орнаментальных построений на предмет их взаимодействия с архитектурным пространством. Классификация орнамента, предложенная им, ставит каллиграфию в один ряд с геометрическими и растительными построениями. Однако Грабар ни в одной из глав своего сочинения не говорит об орнаменте как средстве для аналитического постижения предметов искусства. Для него орнамент самоценен как предмет философского размышления. Европейский коллега О. Грабара, Титус Буркхард в своей книге «Искусство Ислама. Язык и значение» (2009 г.), говоря об орнаменте в отдельной главе, концентрирует свое внимание преимущественно на философских подтекстах мусульманской геометрической орнаментики. Таким образом, можно считать, что на Западе мусульманский орнамент считался и считается самоценным предметом изучения в качестве художественного явления и не более. Такое отношение к изучению мусульманского орнамента, некоторый дисбаланс и предпочтение эстетики и философии орнамента его практическим составляющим Майкл Снодин и Морис Хоуард в своей книге “Ornament/ A



*Social History Since 1450*” (1996 г.) объясняют заинтересованностью в образе Другого<sup>4</sup>. В XIX-XX вв. Запад не просто изучает, но и активно заимствует орнаменты Востока (речь здесь идет уже о более широком спектре орнаментов, как мусульманских, так и дальневосточных). Таким образом, большинство работ подсознательно направлены на легитимацию копирования элементов мусульманского и прочих восточных орнаментов в рамках западного общества и искусства.

Российская ветвь изучения орнамента развивалась и развивается синхронно западной, преимущественно в том же русле: от ориенталистского, романтического интереса, к постепенному аналитическому переосмыслению феномена мусульманского орнамента. Однако для России (как для Российской Империи, так и для ее приемника, СССР) характерно обращение к тем мусульманским орнаментам, которые оказались наиболее близкими географически. Так, изучение мусульманского орнамента начинается при освоении Средней Азии. Для освоения этого региона в конце XIX в. из столицы выдвигаются экспедиции инженеров путей сообщения, нередко сопровождаемые не только этнографами и учеными, но художниками, специализирующимися на истории искусства<sup>5</sup>. Именно тогда зарождается первый интерес к каталогизации среднеазиатских мусульманских орнаментов. Пожалуй, первым человеком, популяризовавшим орнаменты Средней Азии в России стал Н. Е. Симаков, в 1889 г. опубликовавший альбом своих зарисовок, сделанных им во время экспедиции 1879 г. в Самарканде. Симаков, приписывал орнаменты Самарканда самобытной культуре местного населения сартов<sup>6</sup> и сконцентрировал свое внимание преимущественно на орнаменте архитектурных комплексов города, а так же

<sup>4</sup> Snodin M., Howard M. *Ornament. A Social History since 1450*. New Haven: Yale University Press, 1996. P. 191.

<sup>5</sup> Симаков Н.Е. Искусство Средней Азии. Сборник средне-азиатской орнаментации, исполненный с натуры членом Самарской ученой экспедиции в Среднюю Азию, Н.Е. Симаковым. СПб.: Общество поощрения художеств, 1883.

<sup>6</sup> Симаков Н.Е. Указ. соч. С. 2.

на орнаменте, используемом в современных ему кустарных производствах. Разумеется, Симаков в своих суждениях не учитывал всю сложность генезиса орнамента в мусульманском искусстве в Средней Азии. Однако первый камень в освоении орнамента региона был заложен, и программа действий для следующих поколений исследователей обозначена так: для изучения орнамента « ... необходимо научное отношение к делу, точное изучение форм орнамента в связи с другими историческими, лингвистическими и антропологическими данными, и строгий сравнительный метод для определения, как в науках о языке, – что принадлежит данному народу и что позаимствовано им, занесено извне»<sup>7</sup>.

Те не менее, прежде чем это исследование началось в полной мере, российская публика успела увидеть аналог работы О. Джонса в исполнении Н.Ф. Лоренца «Орнамент всех времен и стран» (1897 г.). В предисловии автор утверждает, что его работа – «первый пример русского издания полного сборника орнаментальных образцов всех художественных эпох с исторически верной окраской»<sup>8</sup>. Н.Ф. Лоренц не выпускает из внимания и мусульманский орнамент: он представлен в альбоме преимущественно на примере персидских изделий (ткани, металлические изделия, керамика), но параллель с работой О. Джонса просматривается и в увлеченностью орнаментами Альгамбры. Несмотря на сопроводительные статьи, Н.Ф. Лоренц в своей работе так и не претендует на исследование орнаментов, автором руководит, скорее желание зафиксировать разнообразие орнаментального мира, создать живую картину того, как орнамент представлен в современном ему мире.

Реализацией программы, очерченной Н.Е. Симаковым, вплотную занялись советские исследователи в постреволюционный период. Их

---

<sup>7</sup> Там же. С. 3.

<sup>8</sup> Лоренц Н.Ф. Орнамент всех времен и стран. М.: Эксмо, 2009. С.5.

главным интересом стало изучение архитектурного орнамента, именно поэтому книги Б.П. Денике и Л.И. Ремпеля, несмотря на попытку демонстрации комплексного подхода, представляют собой подробные отчеты об изученной архитектуре региона. Книга Денике «Архитектурный орнамент Средней Азии» (1939 г.) коротко обозначила круг доступных на момент исследования, еще не отреставрированных, архитектурных объектов. Ценностью этого исследования представляется то, что Денике имел возможность анализировать орнаменты построек еще до того, как их коснулась рука реставратора. Помимо формальных описаний его работа содержит важные отправные данные для сличения мусульманского орнамента Средней Азии с орнаментами, предшествовавшими им.

Эту мысль подхватывает в своем труде «Архитектурный орнамент Узбекистана. История развития и теория построения» (1961 г.) Л.И. Ремпель. Для него важно проследить происхождение различных форм орнамента, геометрических и растительных, понять, где лежат границы мусульманского орнамента данного региона. Анализируя последовательно исторические эпохи, от Согдианы до современного ему советского этапа, Ремпель выделяет характерные мотивы в орнаментике Узбекистана, предпринимает первую попытку подробной классификации мусульманского орнамента в рамках советского искусствоведения. Работами этого автора будут руководствоваться последующие советские и российские ученые, занимающиеся мусульманским орнаментом в рамках изучения отдельных областей мусульманского декоративно прикладного искусства, мусульманской архитектуры. Тем не менее, даже на сегодняшнем этапе такие исследователи как А. А. Иванов, сотрудник Государственного Эрмитажа, отмечают необходимость более подробного изучения орнамента именно на предмет выявления его потенциала как инструмента для уточнения датирования. О том, насколько это необходимо и актуально для изучения

торевтики Средней Азии и Ирана Иванов пишет в своем каталоге «Медные и бронзовые (латунные) изделия Ирана второй XIV половины – середины XVIII века»<sup>9</sup>. Дело в том, что современные отечественные публикации, ставящие целью познакомить читателя с мусульманским орнаментом, стоят в одном ряду с альбомом Н.Е. Симакова: собрания красивых иллюстраций, как то сравнительно недавно вышедший альбом В.И. Ивановской «Исламский орнамент» (2010 г.), обладают малым научным потенциалом.

Отдельно остро сегодня стоит вопрос эволюции геометрического мусульманского орнамента<sup>10</sup>. Эта разновидность мусульманского орнамента изучается и разрабатывается все активнее, в дело идут специальные расчетные программы и специальные программы-конструкторы. Интерес к технической стороне геометрических построений так или иначе обусловлен и современными веяниями в архитектуре.

Тем не менее, вопрос датирования предметов искусства по орнаментальным композициям поднимается в книгах западных исследователей, когда речь заходит об узкоспециальных проблемах, таких как точное датирование металлических изделий времен Тимуридов (Л. Комарофф “The golden disk of heaven: metalwork of Timurid Iran” (1992 г.)) и Сефевидов (А. С. Меликян Ширвани “Le chant du monde. L’Art de l’Iran Safavide; 1501-1736/ catalogue de l’exposition” (2007 г.)). Именно к этим работам следует обращаться, в качестве, пожалуй, единственных примеров того, когда исследователи действительно используют свои наблюдения относительно развития тенденций в растительной орнаментике применительно к датировке предметов декоративно прикладного искусства.

<sup>9</sup> Иванов А.А. Медные и бронзовые (латунные) изделия Ирана второй половины XIV – середины XVIII века. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2014. С. 26

<sup>10</sup> Abdullahi Y., Embi M. R. Evolution of Islamic Geometric Patterns. Frontiers of Architectural Research, Issue 2- March 2013 - (243-251) / HEP Frontiers Online - URL: <http://academic.hep.com.cn/foar/CN/10.1016/j.foar.2013.03.002>. Дата обращения: 09.05.2017.

## Глава 1. ОРНАМЕНТ КАК ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ЯВЛЕНИЕ И ДАТИРУЮЩИЙ ПРИЗНАК

### 1.1. Орнамент и декор; термин арабеска

Терминологический аппарат очень важен в рамках любого исследования. Прежде чем обратиться к прикладным аспектам работы следует обозначить место тех понятий, которые будут часто упоминаться в тексте. Начать следует с самой категории орнамента, выяснить, каково положение этой категории в мусульманском искусстве, а так же кратко остановиться на таком вопросе как применимость термина *арабеска* к предмету исследования данной работы.

Составители «Популярной художественной энциклопедии» (1986 г.) предлагают следующее определение орнамента:

«Орнамент – (от лат. *ornamentum* – украшение) узор, состоящий из ритмически упорядоченных элементов, предназначается для украшения различных предметов (утварь, орудия и оружие, текстильные изделия, мебель, книги и т.д.), архитектурных сооружений (как извне, так и в интерьере), произведений пластических искусств (главным образом прикладных), у первобытных народов – также человеческого тела (раскраска, татуировка). Связанный с поверхностью, которую он украшает и зрительно организует, орнамент, как правило выявляет или акцентирует архитектуру предмета, на который он нанесен...»<sup>11</sup>.

В целом неразрывность связи орнамента и поверхности, к которой он применен, в классическом понимании декоративно-прикладного искусства практически неоспорима. Однако, обращаясь к такой специфической теме, как орнамент в мусульманском искусстве, следует внимательнее взглянуть на аспект подобной взаимосвязи. М.С Каган в своей книге «О прикладном искусстве» (1961 г.) пишет, что «орнамент представляет собой такую систему художественных мотивов, изобразительных или отвлеченных, которые,

---

<sup>11</sup> Популярная художественная энциклопедия в 2 томах. Т II / Под ред. В.М. Полевого - М.: Изд-во Советская энциклопедия, 1986. С.85-86

придавая архитектурный порядок реальной поверхности не требует от зрителя включения в иную пространственно-временную и духовную среду, в мир изображения<sup>12</sup>. Пожалуй, именно в таких спорных вопросах, как степень сопряженности орнамента и поверхности, декорированной им, момент вовлеченности наблюдателя в канву орнамента, намечается разница между декором и орнаментом, или если точнее, разница между орнаментом вообще и орнаментом в рамках мусульманского искусства.

О. Грабар, исследования которого вывели мусульманский орнамент на уровень отдельного художественного явления, видит орнамент в рамках мусульманского искусства как феномен, более сложный по сравнению с декором: орнамент бесконечен, тогда как декор предельно, орнамент создает оболочку поверхности, проникает вовнутрь, тогда как декор является внешним дополнением; орнамент привлекает точечный взгляд, он требует вовлеченного наблюдения, а не общего взгляда<sup>13</sup>.

Ареал распространения растительного орнамента, именуемого *арабеской* очень широк, и вопрос об этимологии этого мотива стоит достаточно остро. А. Ригль, в своем программном исследовании приходит к выводу о том, что мусульманском искусстве этот орнамент появляется из эллинистического мира и является непосредственным продолжением идеи завитка, пальметты, лозы. Э. Гомбрих же приводит в своей книге пример аналогичного Китайского орнамента поздней ханьской эпохи (150 г.)<sup>14</sup>, тем самым расширяя возможный ареал распространения орнамента, в основе которого лежат достижения греческих художников, и утверждая тезис о

<sup>12</sup> Каган. М. С. О прикладном искусстве: некоторые вопросы теории Л.: Художник РСФСР, 1961. С. 90.

<sup>13</sup> Grabar O. The Mediation of Ornament. The A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts, 1989. (Bollingen Series, 35/38.) Princeton: Princeton University Press, 1992. P. 5.

<sup>14</sup> Gombrich E. H. The Sense of Order. A Study in Psychology of Decorative Art. Singapore: Phaidon Press Limited, 2002. for a History of Ornament. trans. from Germ. / E. Kain - Princeton: Princeton University Press, 1992. P. 189.

взаимодействии и взаимозависимости искусств отдельных цивилизаций Древнего Мира<sup>15</sup>.

Тем не менее, в своей книге «Хорасан» (2016 г.) Ш.М. Шукуров пишет, что «семантический и этимологический ареал слова *арабеска* не годится к работе с искусством и архитектурой Большого Хорасана и Ирана. ... слово *арабеска* невозможно дифференцировать, мы не знаем, что скрывается под ним – декор, или орнамент»<sup>16</sup>. Это наблюдение, особенно важно для данной работы.

Во-первых, для мусульманского искусства действительно принципиально различие орнамента и декора, мусульманский орнамент самоценен, ему нельзя приписывать только лишь драпировочную функцию<sup>17</sup>. Следовательно, орнамент как самостоятельный феномен может рассматриваться не только с позиций декоративной функции второстепенной по отношению к изделию, украшенному им, но и в качестве объекта исследования, на предмет его исторической значимости в том числе и как датирующе-атрибутирующего фактора.

Во-вторых, учитывая основную тематику работы, орнамент в искусстве Ирана XV-XVII вв., ясной становится необходимость рассмотрения растительного орнамента в ключе непосредственно иранской культуры, персоязычного пространства. В своей статье “The Source and Symbolism of Arabesque” иранский ученый М. Хазаи наглядно демонстрирует генетическую связь средневекового мусульманского орнамента с искусством

<sup>15</sup> Gombrich E.H. Указ. соч. Р. 190.

<sup>16</sup> Шукуров Ш.М. Хорасан. Территория искусства. М.: Прогресс-Традиция, 2016. С. 339.

<sup>17</sup> Golombek L. The function of Decoration in Islamic Architecture. 1988/ In Theories and Principles of Design in the Architecture of Islamic Societies. Margaret Bentley Sevcenko (ed). Cambridge, Massachusetts: Aga Khan Program for Islamic Architecture. - URL: <https://archnet.org/system/publications/contents/4232/original/DPC0430.pdf?1384781929>. Дата обращения: 11.05.2017.

доисламского Ирана эпохи Сасанидов (224 г. до н.э.- 651 г. н.э.)<sup>18</sup>. При этом, М. Хазаи говорит об *арабеске*, используя термин *ислими*. Именно с последним названием для мусульманского орнамента и представляется целесообразным работать, в рамках изучения искусства Тимуридов и Сефевидов.

## 1.2. Датирование предметов мусульманского искусства по орнаменту

Большинство исследователей мусульманского искусства, обращаясь к орнаменту, рассматривают его либо с точки зрения философии и тех смыслов, которые вкладывал в него художник, либо с точки зрения композиции, того из каких элементов состоит конкретный орнамент. Оба этих подхода позволяют до определенной степени проникнуть в суть того, что называют орнаментом, оценить художественный образ, воплощенный в том или ином орнаментальном построении. Эти подходы, при всей их занимательности и основательности, тем не менее, упускают из вида такой аспект, как место орнамента в искусстве конкретных регионов, его временную и пространственную принадлежность. Генезис отдельных и совокупных элементов орнамента так же остается без внимания в большинстве работ по мусульманскому искусству, а о попытках датировать и атрибутировать предметы искусства исключительно по орнаментам исследователи упоминают, когда разговор заходит о круге нерешенных искусствоведческих проблем. Однако датировать вещь по ее философскому послыю невозможно. Чтобы суметь воспользоваться орнаментом в качестве «паспорта вещи», необходимо, прежде всего, взглянуть на развитие орнаментальных построений в различных областях мусульманского прикладного искусства и архитектуры.

---

<sup>18</sup> Khazaei M. The Source and Religious Symbolism of the Arabesque in Medieval Islamic Art of Persia/ Central Asiatic Journal, 2005 Issue 49: 7-56. URL: <http://www.jstor.org/stable/41928375>. Дата обращения: 10.05.2017.



Сравнительно недавно группа исследователей из Технологического университета Малайзии занялась составлением сравнительной таблицы, прослеживающей эволюцию форм абстрактного растительного орнамента в мусульманском искусстве. Результаты, к которым пришли Йахья Абдуллахи и Мохамед Рашид Эмби, наглядно представлены в таблице, сопровождавшей их совместную статью<sup>19</sup>. Руководствуясь этой таблицей, можно с определенной долей уверенности устанавливать принадлежность отдельных вещей к региону и временному периоду, при условии максимального совпадения представленных элементов орнамента на предмете искусства и в таблице. С практической точки зрения эта таблица – не что иное, как доказательство рациональности использования орнамента для датировки и атрибутирования предметов мусульманского искусства. При этом, следует отметить, что датировки и атрибуции в привязке к этой таблице будут только примерными, ограниченными широкими как по времени, так и по географии распространения орнамента рамками. Разумеется, только детальное изучение орнамента на предмет выявления особых отличительных черт и подробное сличение вещей, схожих по внешнему виду, позволяют постепенно выявить закономерности появления или же повторного проявления тех или иных изобразительных канонов.

Разумеется, даже существование сводной таблицы отдельных элементов растительного орнамента не гарантирует точную датировку предметов прикладного искусства, тем более что закономерности, увиденные вышеупомянутыми исследователями, в большей степени относятся к архитектурному орнаменту. Для верификации этой таблицы требуется сличение орнамента в датированных рукописях с орнаментом на

---

<sup>19</sup> Abdullahi Y., Embi M. R. Evolution of Abstract Vegetal Ornaments in Islamic Architecture. Archnet- International Journal of Architectural Research, Volume 9 - Issue 1 - March 2015 - (31-49) - Regular Section.- URL: [http://archnet-ijar.net/index.php/IJAR/article/view/558/pdf\\_41](http://archnet-ijar.net/index.php/IJAR/article/view/558/pdf_41). Дата обращения: 14.12.2015.

металлических и керамических изделиях, сохранивших точные датировки. Из трех категорий датированных объектов, перечисленных выше, чаще встречаются датированные рукописи и изделия тореvтов, датированная керамика – скорее редкость. Однако знание даты, указанной в рукописи не гарантирует точную датировку миниатюр, находящихся в ней, т.к. миниатюры могли быть вклеены в рукописные книги или исполнены позднее, чем это указано переписчиком. Рукописи также могли поновляться, а значит, отдельные орнаменты могли появиться на страницах того или иного манускрипта на сто лет позже, чем он был составлен. Таким образом, обращение к рукописям предлагает очень широкие временные рамки для датировки по орнаменту (чего нельзя сказать об атрибутировании – рукописи скорее дают возможность судить о принадлежности отдельных орнаментов тем географическим областям, где эти рукописи были произведены). Остаются только металлические предметы, и именно их анализ дает возможность проследить развитие орнаментов от одной конкретной даты к другой – металлические изделия чаще сохраняют датировку, проставленную мастером-торевтом, имя этого мастера, и, в отдельных случаях, имя заказчика. Так, датирование схожих по орнаменту металлических предметов становится вполне актуальным (современные исследователи им пользуются)<sup>20</sup>, а изучение нисб в именах мастеров может сыграть важную роль в атрибутировании предметов конкретными географическими областями.

### 1.3. Классификация мусульманского орнамента

Мусульманский растительный орнамент в эпоху Тимуридов (1405-1510-е гг.), равно как и в последующую эпоху Сефевидов (1501-1722 гг.), тесно связан с геометрическими построениями: математически точный расчет

<sup>20</sup> Иванов А. А. Медные и бронзовые (латунные) изделия Ирана второй XIV половины – середины XVIII века. Издательство Государственного Эрмитажа, СПб.:2014. С. 33.

присутствует не только в архитектурном орнаменте, но и в декорировании объектов прикладного искусства. Не случайно для описания простой растительной лозы напрашивается слово «синусоида», а для общей характеристики орнаментальных построений всегда уместно слово «симметрия». При детальном рассмотрении растительного орнамента становится ясно, что художник, разрабатывавший его на начальных этапах своей работы, выступал в роли математика, геометра, чертежника, подходящего к своему проекту в первую очередь аналитически. Он не просто заполняет плоскость случайными растительными узорами, не просто распределяет самодостаточные растительные компоненты на плоскости, так чтобы они гармонировали друг с другом, но стремится в конечном счете сделать эту плоскость предметом познания, это прекрасно выразил средневековый автор, Кази Ахмад Куми: «образ, что рисуется на скрижали мысли художника, никто не изобразит в зеркале красоты»<sup>21</sup>. Человеческий взгляд при виде такого построения начинает невольно следовать за линией, за бегом спиралей, за переплетением лозы, в этом движении рождается мысль.

Орнамент как таковой можно классифицировать на несколько категорий по виду построений, составляющих его, он бывает: *геометрическим* и *растительным*. Оба этих названия говорят сами за себя. Так как орнамент – это своего рода абстракция, различие между двумя упомянутыми его категориями можно условно свести к тому, что геометрический орнамент оперирует прямыми линиями и относительно точными геометрическими построениями, а растительный, напротив, тяготеет к кривым и произвольным построениям, в меньшей степени зависящим от геометрии. Разумеется, возможна и ассимиляция этих двух видов в смешанном, *растительно-геометрическом* проявлении. Для мусульманского искусства Ирана и

---

<sup>21</sup> Кази Ахмад. Трактат о каллиграфах и художниках / пер. Б. Н. Заходера - М.: Искусство, 1947. С.177

Средней Азии такое смещение орнаментов является стандартным: точно выверенные геометрические построения максимально часто, если не сказать всегда, становятся основой для нанесения на нее растительных компонентов. В декоре многих архитектурных сооружений и предметов прикладного искусства такая геометрическая сетка<sup>22</sup> выступает на передний план, ограничивая растительные построения, замыкая их в различные медальоны и картуши. Впрочем, даже если эта геометрическая сетка на первый взгляд незаметна, можно с уверенностью говорить, что она существовала хотя бы на момент разработки орнамента художником. В этом проявилось подлинно мусульманское мировоззрение. В отличие от европейского человека, мусульманин не просто украшает какую-то поверхность, но посредством нанесения орнамента на плоскость старается постичь божественную красоту творения.

Раз мусульманин-художник познает окружающий его мир, в том числе с помощью орнамента, было бы странным предположить, что ему пришло бы в голову задействовать в разработке орнамента исключительно геометрические и растительные элементы. Вопреки заблуждению западного человека о том, что в мусульманском искусстве нет, и не может быть изобразительности, мусульманские художники веками изображали животных и людей на предметах декоративно-прикладного искусства. И если люди, в основном, фигурировали в отдельных тематических сценках, то изображения животных были популярны в качестве орнаментального элемента. Таким образом, можно выделить отдельно *животный* орнамент, наиболее популярными разновидностями которого является *гон животных* (звери «бегут» друг за другом в пределах одного орнаментального пояса) и *населенная лоза* (изображения животных помещены на фон растительной спирали).

---

<sup>22</sup> Wade D. Pattern in Islamic Art. L.: Studio Vista, 1976. P.26.

Если Бог водит рукой мусульманина-художника, то он уж точно не обходит стороной и руку мусульманина-каллиграфа, трудящегося бок обок с первым. Природа арабо-графичного письма такова, что любая надпись воспринимается как отдельный образ, а для человека несведущего она может просто выступать в качестве орнаментальной составляющей декора того или иного предмета (именно поэтому заказчиком отдельной вещи, на которой появляется арабо-язычная надпись, мог потенциально выступать человек, не имеющий прямого отношения к исламу – любая благопожелательная надпись ценна и красива уже хотя бы потому, что она выполнена каллиграфически). А это значит, что потенциально можно выделить очередную разновидность орнамента: *каллиграфическую*<sup>23</sup>. Надписи в орнаментах зачастую играют роль растительных компонентов, когда речь заходит о заполнении базовой геометрической сетки – они взаимозаменяемы. Более того, надписи и растительные орнаменты могут вступать в различные взаимоотношения в рамках одной декорированной поверхности, о чем будет сказано ниже. Разнообразие почерков, появлявшихся на территории мусульманского Востока, говорит о том, что письмо и орнаменты растительного свойства развивались по очень похожим друг на друга траекториям.

#### 1.4. Классификация растительного орнамента

Растительный орнамент в мусульманском искусстве принято обозначать разными терминами, как описательно-геометрическими («синусоида», «спираль»), так и более конкретными, основанными на сходстве компонентов орнамента с растительными компонентами реального мира («пальметта», «двулопастный лист», «цветок»). Формулировки сильно разнятся как внутри школ (Л.И. Ремпель вводит определенную терминологию в своей работе по орнаментам Средней Азии, однако она едва

---

<sup>23</sup> Grabar O. The Mediation of Ornament. The A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts, 1989. (Bollingen Series, 35/38.) Princeton: Princeton University Press, 1992. P. 47.

ли приживается), так и при сравнении работ авторов, живущих и работающих в разных государствах (для сравнения можно взять описательный аппарат Меликиана-Ширвани, работающего во Франции, и Линды Комарофф из Великобритании: оба печатаются на английском языке, но используют разные корпуса выражений, описывая орнаменты публикуемых изделий). Существуют попытки заимствовать аутентичные названия орнаментов из языковой среды, в которой они проявляются: так, например А.А. Иванов называет китайские облачка «ислими-йе марпич»<sup>24</sup>. Однако, подобные попытки не всегда вносят ясность: так, марпич в переводе с персидского, означает спираль, а современные иранские художники китайские облачка называют «ислими-йе мари»<sup>25</sup> (змеиные ислими).

Ещё большей проблемой становится само слово «арабеска», которое свободно применяют в очень широком значении, говоря о любом проявлении мусульманского орнамента<sup>26</sup>. Иранский исследователь Мохаммад Хазаи, профессор Университета Тарбийат Модарес, в своей статье “The Arabesque (Islîmî); Its formation and Religious Devotion in Early Islamic Art of Persia” предлагает более четкие рамки для этого понятия, а именно:

«правильным будет (считать), что арабеска – это специфически мусульманская форма стилизованного растительного орнамента, состоящая из спирали или просто волн, абстрактных элементов, предполагающих листву, причем эти абстрактные элементы расположены по обе стороны от завивающейся лозы» (“properly, the arabesque is a particular Islamic form of a conventionalized vegetal ornament composed of spiral or stylized waves and abstract element suggesting a leaf, in which the abstract elements are set on either side of curving scrolls”)<sup>27</sup>.

<sup>24</sup> Иванов А.А. Указ. соч. С. 48.

<sup>25</sup> По Barari M. Negahi be tarikhe-ye islimi va khatai /Daneshgah-e Honar, Isfahan URL: <http://masters.aui.ac.ir/Masters/IntPages/?action=pages&masterID=d2ed45a52bc0edfa11c2064e9edee8bf&ItemID=15&LaID=1>. Дата обращения: 05.05.2017. (перс. яз.)

<sup>26</sup> Khalilian A. Arabesque. /Honarha-ye dasti - URL: <http://khalilian.persianblog.ir/post/4/>. Дата обращения: 05.05.2017. (перс. яз.)

<sup>27</sup> Khazaei M. The Arabesque (Islimi); Its Formation and Religious Devotion in Early Islamic Art of Persia. / Academia.edu / URL: <http://www.academia.edu/7462305/Arabesque>. Дата обращения: 10.05.2017.

Подобные терминологические неувязки требуют некоторого экскурса в то, как видятся названия орнаментов внутри самой культуры.

Кази Ахмад Куми, автор написанного в 1005 г. х. (1596-1597 гг.) «Трактата о каллиграфах и художниках», наряду с почерками в каллиграфии, называет семь стилей в орнаментальном искусстве, сравнивая их с классической шестеркой почерков, придуманных каллиграфом Ибн-Муклой (885-940 гг.): «Как в письме шесть каламов являются основой, так и в этом искусстве уважаются семь основ: ислими, хатаи, фаранги, фасали, абр, агрэ, салами». Несмотря на обилие изделий декоративно-прикладного искусства – современников рукописи Кази-Ахмада, отождествление конкретных орнаментов с его классификацией затруднено: не сохранилось альбомов с растительными орнаментами или комментариев современников. Кази Ахмад не приводит примеров, хотя очевидно, что речь идет, в первую очередь, об искусстве иллюминации рукописей. Тем не менее, те же мотивы легко транслировались и на других материалах.

Переводчик и автор комментариев к трактату Кази Ахмада, Б.Н. Заходер, указывает, что под «хатаи» Кази Ахмед имел в виду – китайский, «фаранги» - европейский, «абр» облака...»<sup>28</sup>, пытаясь дать запоздалую интерпретацию. Под хатаи сегодня понимают растительную лозу, вписанную в сложные картушевидные посторения (этот орнамент проявляется чаще в иллюминированных рукописях и керамической архитектурной облицовке). Среди перечисленных орнаментов с легкостью вычитывается так же классическая *ислими* – растительная лоза, снабженная листками (выше уже было сказано о западном эквиваленте термина ислими – арабеске). В зависимости от степени усложненности формы листа ислими подлежат более подробной классификации, такую, например, приводит в своей книге

<sup>28</sup> Кази Ахмад. Трактат о каллиграфах и художниках / пер. Б. Н. Заходера - М.: Искусство, 1947. С. 180.

«Азербайджанский ковер» (1983 г.) Л.Н. Керимов<sup>29</sup>. Однако, наиболее четкую классификацию типов ислими приводит Мохаммад Барари, преподаватель Данешгах-е Хонар (Исфахан):

- *Ислими-саде*, (простая), представляющая собой двулопастный лист;
- *Ислими-йе пичекдар*, ислими, украшенная завитками;
- *Ислими-йе дехан-е аждари*, (пасть дракона), двулопастный лист напоминает разверзившуюся пасть чудовища, благодаря зазубринам в ее оформлении;
- *Ислими-йе гольдар*, внутри которой вписана лоза, украшенная цветами; имеет некоторое сходство с хатаи;
- *Ислими-йе хартуми*, «носатая» ислими, название происходит от сравнения с хоботом слона<sup>30</sup>.

*Абр* (перс. «обако») – привнесенные из Китая облачка; видятся мастерам-иранцам в виде змеи и считается вариантом орнамента *ислими* (этимология *ислими-йе мари*, где *mār* – перс. «змея»).

### 1.5. Взаимосвязь надписей и орнаментики

Помимо вопросов геометрического толка, персидскому художнику приходится учитывать такой важный элемент разработки орнамента, как взаимодействие растительных компонентов и надписей, которые этот орнамент будет обрамлять. На протяжении целого века в тимуридской торевтике решается вопрос соотношения растительного орнамента и

<sup>29</sup> Керимов Л.Г. оглы. Азербайджанский ковер: II. Баку: Гянджлик, 1983. С.78.

<sup>30</sup> Barari M. Negahi be tarikhche-ye islimi va khatai /Daneshgah-e Honar, Isfahan URL: <http://masters.aui.ac.ir/Masters/IntPages/?action=pages&masterID=d2ed45a52bc0edfa11c2064e9edee8bf&ItemID=15&LaID=1>. Дата обращения: 05.05.2017. (перс. яз.)



каллиграфии в рамках конкретных композиционных построений: при общей тенденции к оформлению всевозможных сосудов концентрическими орнаментальными поясами, не может не возникнуть вопроса о том, какое количество поясов должно содержать надписи, а какое быть отведенным под орнамент, и какой из этих двух элементов первичен в смысловом отношении? Подавляющее большинство таких надписей – это благопожелания, отрывки из творчества различных поэтов; надписи также могут содержать имя мастера и дату изготовления.

Если говорить об арабоязычной традиции, основывающийся на языке священного писания мусульман, Коране, то примат слова становится очевидным<sup>31</sup>. С другой стороны, в пространстве иранского мира со времен арабского завоевания сосуществовали как минимум<sup>32</sup> два языка: арабский и персидский. Фиксация надписей на обоих языках на момент XV-XVII вв. происходила посредством использования арабского алфавита. Однако если аят из Корана, записанный арабицей непрерываемо свят и олицетворяет собой присутствие Бога, то строки из творчества персидского поэта, вроде Хафиза или Саади, пускай и используют ту же алфавитную систему – на сакральность уже не претендуют.

Взаимоотношения каллиграфии и растительно-геометрического орнамента можно назвать борьбой, но борьбой не в смысле противостояния, а скорее борьбой за внимание человека, который будет пользоваться тем или иным объектом. Здесь следует учитывать особенности зрительного восприятия окружающей действительности: взгляд человека может одновременно фокусироваться только на одной точке, а значит, чтобы проследить движение той или иной линии ему необходимо медленно

<sup>31</sup> Шукуров Ш.М. Искусство Средневекового Ирана. М.: Наука, Главная редакция восточной литературы, 1989. С. 25.

<sup>32</sup> Здесь не берется во внимание присутствие тюркских языков в регионе, хотя, его, безусловно, невозможно отрицать.

скользить по ней, переходя от точки к точке. Какую линию предпочтет наблюдатель, кривую растительной лозы или замысловатые переплетения вязи, решает, в первую очередь, художник, разрабатывающий декоративную схему. Ему и, в определенной мере, мастеру-исполнителю подвластно человеческое внимание.

В связи с вопросом восприятия того или иного объекта в декоративно-прикладном искусстве Ирана XV-XVII вв. необходимо уточнить следующий момент: схема визуального восприятия в искусстве ислама строится в системе движения справа налево, а не наоборот. Это во многом обусловлено особенностями арабо-графичной письменной традиции. Все те художники, мастера и покупатели, которые имели дело с объектами декоративно-прикладного искусства в эпоху Тимуридов и Сефевидов, как и предшествовавшие им поколения мусульман, были воспитаны читать и писать справа налево. Не лишним будет привести пример: если анализировать ход растительной лозы, то часто ее движение направлено влево, как, впрочем, и движение других растительно-геометрических построений:

Гон животных тоже поддерживает направление движения влево. Стоит ли говорить о том, что все надписи будут прочитаны наблюдателем в порядке движения глаз справа налево. Соответственно любой объект декоративно-прикладного искусства требует вращения в руке (чаша или кувшин), постепенного обхода (светильник), иными словами планомерного проникновения в суть украшающих его построений.

Чтобы проследить борьбу растительного орнамента и надписей следует обратиться к отдельным примерам. Эта тенденция, как и многие другие, лучше всего проявляется при анализе группы схожих по форме и материалу изделий, а именно, на примере группы тимуридских кувшинов из бронзы или латуни, инкрустированных золотом и серебром. Таких кувшинов

насчитывается около сорока<sup>33</sup>, временной промежуток, к которому их относят, протянулся с середины XV до первой четверти XVI века; многие экземпляры изделий из этой группы датированы мастерами-изготовителями.

Если в середине XV века надписи на кувшинах занимают преимущественно центральное композиционное место, им уделяются целые пояса (кат. 3), то к 80-м годам этого же столетия надписи лишаются этого ключевого положения (кат. 7). Они уходят на периферию, художник разрабатывает сложную систему картушей, в которые эти надписи и помещает. К 90-м годам XV века характер композиционных построений становится таким, что надписи занимают компактное пространство, остаются в картушах, зато мастера стремятся придать им все более совершенный вид, используя более сложные почерка (если в начале в середине века тонкая линия букв, их изгибы, могли «теряться» в орнаменте, мимикрировать под него, то ближе к его концу выгравированные слова невозможно спутать с растительным орнаментом – напротив, начинает прослеживаться тенденция помещать надписи на фоне туго завивающейся растительной спирали, что в какой-то мере примиряет эти два вида декоративных элементов).

Постепенную смену количественного и композиционного соотношения надписей и растительного орнамента можно наблюдать даже в творчестве одного и того же торефта (одной мастерской, одного региона). Здесь стоит отметить, что орнаментальная программа того или иного металлического объекта зависит в большей степени от художника, выступающего «дизайнером», и в меньшей от мастера-торевта, перед которым стоит задачи реализовать эту самую программу в материале. Для примера возьмем два кувшина авторства Хабиб Аллаха ибн Али Бахарджани (кат. 3 и 4). Хотя между двумя работами одного мастера всего несколько лет, и большинство

<sup>33</sup>Cosmophilia: Islamic Art from the David Collection, Copenhagen /exh. cat. by S. S. Blair and J. M. Bloom; Chestnut Hill, MA, Boston Coll., McMullen Mus. Chicago. - Chicago: Smart Mus. A., 2006. P. 144

орнаментальных композиций повторяет друг друга, в декоре более позднего кувшина (кат. 4) прослеживается более сбалансированное соотношение каллиграфического и растительно-геометрического орнаментов. Они становятся равноправными участниками орнаментальной программы.

С другой стороны, начало XVI века (1505-1515 гг.) ознаменовалось появлением орнаментальных композиций, в которых надписи практически полностью теряют свою значимость. Так, кувшин Ала ад-Дина Шамс ад-Дина ал-Бирджани (кат.10), изготовленный в 1505 г., отличается от более ранних кувшинов идентичной формы максимально тугим переплетением растительной лозы. Спирали с двухлопастными листьями буквально поглощают картуши с надписями, делая текст незаметным, отводя от него внимание. Эта тенденция прослеживается и в более поздних изделиях рассматриваемой группы, в таких, как кувшин из коллекции Дэвида в Копенгагене (кат. 12): пояса с растительной лозой перемежаются более широкими поясами, содержащими картуши, наполненные растительными компонентами. Орнаментальная схема максимально напоминает схемы более ранних сосудов, но в ней полностью отсутствуют картуши с надписями (единственная надпись сохранилась на дне кувшина, она содержит имя мастера и дату изготовления).

#### 1.6. Комплексные орнаментальные композиции

Как показывают результаты наблюдений за развитием орнаментальных построений в искусстве Тимуридов и Сефевидов, отдельные элементы орнамента не могут рассматриваться как гарантируемо работающий признак для датировки изделия. Например, излюбленный Тимуридами Y-образный орнамент появляется как в торежке Мосула XIII века, так и в миниатюрах из Хамсе 1430 г., хранящейся в собрании Государственного Эрмитажа, и в оформлении Тимуридских сосудов середины XV века.

Единственное, на что может указывать использование конкретного элемента (например, той или иной разновидности лотоса или пальметт) – это нижняя временная граница датировки. Так, например, говоря о присутствии в орнаментальной схеме изделия лотоса, заключенного в медальон, или фестончатый картуш, можно предположить, что изделие Тимуридское, нижняя граница датировки – начало XV в. (лотосы в орнамент Ближнего Востока пришли в период монголов<sup>34</sup>, во время Тимура они начали активно проявляться в архитектурном орнаменте, но редко заключенные в медальоны или картуши). Верхняя граница датировки тоже расплывчата: можно заметить лишь то, что при Сефевидях мотив лотоса заметно упрощается, художники полностью отказываются от детального, крупного его изображения. Однако сложно оценить, когда именно окончательно пропадает интерес к этому орнаментальному элементу<sup>35</sup>.

В целом, на момент распада империи Тимура на отдельные княжества, набор орнаментальных элементов успел устояться настолько, что в дальнейшем мастера XVII-XVIII вв. будут зачастую черпать свое вдохновение именно в искусстве времен Тимура. Вместе с великим завоевателем на территорию Средней Азии и Северного Ирана уже не в первый раз проникли элементы дальневосточного (преимущественно китайского орнамента: облачка, лотосы). Тимур, собравший мастеров со всех своих земель, активно привлекал ремесленников с западных окраин империи (здесь явно прослеживаются контакты с искусством Сирии). Начавшееся в последствии возвышение туркменских племен Кара- и Ак-Коюнлу на западных рубежах бывшей империи Тимура подразумевало, что на момент середины XV в. влияние их культуры так же могло быть заметным в искусстве рассматриваемого региона (впрочем, это сложно проверить,

<sup>34</sup> А.А. Иванов. Указ. соч. С. 26.

<sup>35</sup> Подробный анализ развития образа лотоса см. у А.А. Иванова, указ. соч. С. 26-27 (основная статья); С. 294-296 (Приложение «Эволюция лотоса»).

учитывая катастрофически малое количество вещей, которые можно с большой долей вероятности приписывать этим племенам). В целом же, период максимально интенсивного заимствования орнаментальных элементов успел завершиться.

Для более эффективной датировки следует обращать внимание именно на то, какие орнаментальные композиции и их вариации присутствуют в металлических изделиях на отдельном временном промежутке. Любая орнаментальная композиция или схема характеризуется в первую очередь тем, как именно художник распоряжается пространством поверхности изделия. Орнамент в своей основе имеет геометрическую сетку<sup>36</sup> (канву): эта равномерная канва может быть поделена мастером на сегменты, удобные и удобные ему; несмотря на то, что сетку эту можно заполнить практически любыми элементами, сама она постоянна, константна. Рассмотрением орнаментальной сетки занимаются преимущественно при помощи аналитических методов и геометрических вычислений. В случае же данной работы интересна не столько математическая составляющая орнаментальной канвы, сколько выявление основных изменений в ее разбивке на сегменты, поля и пояса.

Наиболее распространенная на момент начала XV в. композиционная схема – орнаментальные пояса. Она появилась еще в до-тимуридское время, к ней обращались хорасанские мастера еще в XII веке (знаменитый котелок Бобринского в собрании Государственного Эрмитажа), затем эта композиция экстренно вместе с мастерами перекочевала в торевтику Джазиры во времена монгольского нашествия, и оттуда, должно быть, вернулась в Иран (см. кат. 1), а затем активно использовалась вплоть до второй четверти XVI века (см. кат. 12). Эта схема наиболее проста: концентрические пояса различной

---

<sup>36</sup> Wade D. Pattern in Islamic Art. L.: Studio Vista, 1976. P. 26.

ширины заполняются растительными и геометрическими построениями, часто появляются пояса, заполненные повторяющимися или чередующимися медальонами и картушами. Для анализа такой композиционной схемы имеет смысл рассматривать по отдельности орнаменты каждого пояса. Группа изделий со сходной «поясной» схемой оформления представлена достаточно широко, как в случае тимуридских кувшинчиков (см. кат. 3, 4, 5, 7, 10). Чередование поясов различной толщины варьируется: на момент середины века пояса чередуются не так ритмично (кат. 3,4), как в конце века (кат. 10) – художник позволяет себе даже внутреннее дробление поясов, тогда как в конце века все пояса будут четко выверенными и симметричными. В XVI-XVII вв. пояса так же будут сохраняться (см. кат. 20, 13, 24), но художники начинают преломлять их зиг-загом (см. кат 15, 16).

Другой орнаментальной схемой, не менее популярной в искусстве рассматриваемого периода, является использование орнаментальных полей, разграниченных на сегменты сложной системой картушей. Эта схема в регионе появилась изначально в архитектурном орнаменте, и часто ее можно наблюдать в росписи стен, например, в декоре тимуридского мавзолея Ишрат-Хана<sup>37</sup>.

Медальоны и картуши, с одной стороны приносят большую вариативность в программу орнаментального оформления изделий, с другой стороны, как утверждает Л. И. Ремпель, « ... в медальонах, больше, чем в каких-либо иных видах архитектурного орнамента, сказывалась известная унификация мотивов. Медальоны не имели строгой специализации и употреблялись в различных материалах как самый общеупотребительный элемент декора. Больше того, одни и те же типы медальонов характерны и для архитектуры, и для украшений рукописей XV-XVII вв., и для ковровых

---

<sup>37</sup> Денике Б.П. Архитектурный орнамент Средней Азии. Л.: Изд-во Всесоюзной академии архитектуры, 1939. С. 208-209.

тканей, особенно сефевидских»<sup>38</sup>. Теоретически именно медальоны (которые можно сопоставлять в различных материалах) и должны становиться датирующе-атрибутирующими признаками.

В первой главе рассмотрены ключевые аспекты изучения мусульманского орнамента, обращение к которым было необходимо в рамках данной работы. Так, уточняется терминологический аппарат, в следствие чего наиболее актуальным для орнамента иранской тореvтики XV-XVII вв. признается термин *ислими*, который в наибольшей мере отвечает специфике предметного мира и исторической эпохи (параграф 1.1.). Рассматривается природа мусульманского орнамента и его отход от сугубо декоративной функции. Классификация орнаментов, приведенная в параграфах 1.3. и 1.4., в дальнейшем используется на этапе описания изделий, вошедших в каталог.

В параграфе 1.2. внимание уделено теоретическим основаниям для рассмотрения орнамента в качестве датирующего и атрибутирующего признака. Аргументирован выбор тореvтики как наиболее сохранного и широко-распространенного типа точно датированных изделий. В параграфе 1.5. подробно рассмотрено явление противостояния растительного и каллиграфического орнаментов, внутри композиции отдельных изделий иранской тореvтики означенного периода. Анализ ключевых проблем в процессе подбора орнаментов-оснований для датирования и атрибуций а параграфе 1.6., приводит к тому, что, наравне с изучением отдельных мотивов, необходимо комплексное рассмотрение орнаментальных схем составляющих канву декоративной обработки изделия.

---

<sup>38</sup> Ремпель Л.И. Архитектурный орнамент Узбекистана. История развития и теория построения. / Под ред. Г.А. Пугаченковой - Ташкент: Гослитиздат УЗССР, 1961.С. 374.



Вооружившись базовыми представлениями об орнаменте как художественном явлении и посылками для сбора данных, подтверждающих верифицируемость тезиса о возможности использования орнамента в качестве датирующего признака, можно перейти к рассмотрению конкретных датированных изделий, отобранных для каталога. Во второй главе внимание будет сконцентрировано на выявлении основных тенденций развития орнамента датированных изделий тюркетики Ирана XV-XVII вв.

## **Глава 2. ДАТИРОВАННАЯ ТОРЕВТИКА ТИМУРИДОВ (1405-1510 ГГ.) И СЕФЕВИДОВ (1501-1722 ГГ.)**

### **2.1. Исторический очерк периода**

Рассмотрение конкретных датированных изделий Тимуридов и Сефевидов необходимо предварить временного периода, очертившего рамки работы (XV-XVII вв.): исторический фон обуславливает все процессы, происходящие внутри общества, в том числе и художественные. Во многом, развитие иранского государства напоминает синусоиду с колебаниями различной амплитуды: Иран колеблется между периодами расцвета и откровенного упадка, не переставая неукооснительно возвращаться к высотам, достигнутым на предыдущих этапах своей истории. XV-XVII вв. для Ирана – эпоха, охватившая переход иранского государства от одного периода подъема к другому, от славы Тимура, через период раздробленности к утверждению новой шиитско-иранской идентичности при первых Сефевидах (соответственно при Сефевидах так же выделяются такие моменты взлета культуры при шахах Тахмаспе I, в XVI в. и шахах Аббасе I Великом и Аббасе II в первой половине XVII в.<sup>39</sup>). Две династии – Тимуридов и Сефевидов, – повлияли на формирование новых художественных стилей в рамках мусульманского мира. Тем не менее, исследователи (Э. Грубе, А.Н. Болдырев, И.С. Брагинский) отмечают особенность периода XV-XVII вв. в целом, а не в рамках династийной хронологии<sup>40</sup>, речь о которой пойдет ниже.

Часто встречающаяся в западных и отечественных работах периодизация мусульманского искусства, основанная на династическом принципе, позволяет очерчивать временные рамки отдельных этапов развития художественных изделий, в соответствии с тем, представители

<sup>39</sup> История Стран Азии и Африки в средние века в 2ч. Т. II. / Под ред. Ф.М. Ацамба, З.Г. Лапина, М.С. Мейер - М.: Изд-во Московского Университета, 1987. С. 194-206.

<sup>40</sup> Иванов А.А, Указ. соч. С.34-40.

какой династии (двора) могли быть потенциальными заказчиками. Эта периодизация основывается на убеждении исследователей в том, что вкусы правящего класса (представителей конкретной правящей династии) наиболее ярко проявляются в формировании стиля определенной эпохи, именно придворное искусство является ориентиром для мастеров, которые работают не на дворец, а на местный рынок. Тем не менее, уже с середины 70-х годов прошлого века бытует мнение о необоснованности династийной периодизации искусства<sup>41</sup>. Если говорить о периоде, выбранном для рассмотрения в рамках конкретной работы, действительно получается, что династийная хронологизация скорее затрудняет процесс изучения отдельных предметов декоративно-прикладного искусства. Когда речь заходит о находящихся на слуху именах династий Тимуридов и Сефевидов (XV-XVII вв.), нюансы перехода власти от одной династии к другой отходят на второй план. Было бы слишком заманчивым закрыть глаза на то, что эпоха Тимуридов закончилась феодальной раздробленностью, а династия Сефевидов по сути своей – продукт сложной политической борьбы маленького княжества против крупных туркменских племенных союзов Кара-Коюнлу и Ак-Коюнлу. Династийная периодизация заведомо сглаживает «неровности исторического процесса». Именно это и необходимо учитывать, начиная работу с предметами декоративно прикладного искусства Ирана XV-XVII вв.

Имея в виду специфику существующей периодизации, следует перейти к обзору исторических процессов, на фоне которых развивалось искусство Ирана в XV-XVII вв. Выбор этого временного промежутка не случаен: речь идет о важном периоде в истории Ирана, чьи территории оказываются

---

<sup>41</sup> Брагинский И. С. О проблеме периодизации истории персидской и таджикской литератур. М.: Изд-во Вос. Лит., 1960. С. 15.

сначала под властью Тимура и его потомков, а затем, минуя период вековых усобиц, переходят под власть династии Сефевидов. При Тимуре обширные территории были объединены в единое политическое пространство, впервые после вторжения монголов появляется общий стиль в искусстве и архитектуре. Во время усобиц формируются различные изобразительные школы, обслуживающие дворы многочисленных местных правителей. Происходит постоянная смена заказчиков. В конечном счете, начинается формирование особого стиля, ставшего знаковым для очередной династии.

Завоевания, начатые Тимуром в 1370 г., увенчались огромным успехом: под его властью оказались обширные территории Средней Азии, современных Ирака и Ирана. В своих завоевательных походах полководец продвинулся на западе до Сирии (и был остановлен Мамлюками) и владений турок-османов (дошел до Анкары), на севере до русских степей, на юге до Индии. Тимур умер в 1405 г., так и не совершив запланированного ранее похода на Китай. Территориальная экспансия при Тимуре была сопряжена и с экспансией культурной: относительно развития искусств Тимур руководствовался двумя основными принципами. Во-первых, ему импонировала идея создания крупнейшего культурного центра в рамках тогдашней ойкумены<sup>42</sup>. В свою столицу, Самарканд, он собирал художников и ремесленников со всех уголков империи; этим людям суждено было трудиться над созданием архитектурных ансамблей Самарканда, обслуживать эстетические потребности двора (предметы декоративно прикладного искусства: тюрбаны, ковроткачество, керамика; именно во времена Тимура наибольшую популярность приобретает техника изразцовой мозаики)<sup>43</sup>. Во-вторых, Тимур сделал то, что редко удавалось его предшественникам: в рамках его политики вырабатывающийся

<sup>42</sup> Якубовский А.Ю. Самарканд при Тимуре и Тимуридах. Л.: Типография Госкартмонополии, 1933.

<sup>43</sup> История Востока в шести томах. Т.II. Восток в средние века. М.: - Вост. Лит., 1995.С.434.

художественный стиль получил распространение на территории всей новоиспеченной империи.

Управление империей, созданной Тимуром, требовало огромных усилий. Границы империи не удалось удержать уже его сыну, Шах-Руху, правившему в 1405-1447 гг. Тем не менее, внук Тимура, Улуг-Бек продолжал править Самаркандом и отстраивать его. В дальнейшем тенденции к раздробленности только усиливались и, в конечном счете, огромная империя уменьшилась до территории Мавераннахра и Хорасана. Этими территориям и правили различные ветви династии вплоть до последнего Тимурида, Султана Хусейна Байкары, правившего в 1470-1506 гг. Несмотря на политическую нестабильность, регион продолжал развиваться в художественном отношении: каждый местный правитель старался по-своему окружить себя роскошью, и для этого вынужден был искать лучших художников и ремесленников своего региона. В 1500 г. Самарканд захватывает Шейбани-Хан (это повторится 1510 г.), продвинувший свои войска глубоко во внутренние территории не только Мавераннахра, но и Хорасана<sup>44</sup>; приход новой, узбекской, династии к власти лишает города статуса лидирующего культурного центра<sup>45</sup>. Однако еще до этого, во второй половине XV века культурный центр перемещается в Герат, где и начинают с новой силой развиваться ремесла (однако Герат – не единственный центр, он соперничает с Тебризом на северо-западе и Ширазом на юго-западе). Особенно ярко это проявилось в искусстве создания рукописных книг: Тимуридские принцы активно проявляют себя в роли заказчиков – появляются соперничающие между собой школы миниатюры (гератскую

---

<sup>44</sup> Кляшторный С.Г., Султанов Т.И. Государства и народы евразийских степей. Древность и средневековье. Спб.: Петербургское Востоковедение *Orientalia*, 2000. С.242.

<sup>45</sup> Пугаченкова Г.А. Музей под открытым небом. Ташкент: Изд-во литературы и искусства им. Гафура Гуляма, 1981. С.40.

школу в дальнейшем будут считать апогеем персидской миниатюры)<sup>46</sup> Что касается тореvтики, исследователи не располагают задокументированными сведениями о мастерских тореvтов на территории Ирана, за исключением мастерских Хорасана<sup>47</sup>.

Исторический очерк истории Ирана в XV в. Будет неполным, если выпустить из вида туркменские племенные союзы Ак-Коюнлу и Кара-Коюнлу, так же претендовавшие на власть в регионе. В 1458 г. войска племени Кара-Коюнлу обрушиваются на Герат, и встречают отпор Тимуридов. Туркменский правитель Дженах-Шах становится номинальным вассалом Хорасанской династии Тимуридов. Однако, уже в 1467 г. власть Кара-Коюнлу оспаривает племя Ак-Коюнлу, и разбивает в битве ополчение первых. В 1470-х гг. государством с Ак-Коюнлу о столицей в городе Тебриз правит Узун-Хасан, но уже в 1473 г. государство начинает слабеть под натиском постоянной османской угрозы с запада. К 1500 г. рассматриваемые племенные союзы перестают играть важную роль на политической арене.

Оба туркменских племени известны как покровители такого искусства как создание рукописей, большая часть их художественного наследия — именно иллюминированные рукописи. Что касается предметного мира, от Ак- и Кара-Коюнлу осталось ограниченное количество изделий. Тонкость заключается в том, что стиль, распространенный при Ак- и Кара-Коюнлу, вероятнее всего был сильно зависим от западных веяний искусства династии Мамлюков, и Джазиры (север-восточный Ирак)<sup>48</sup>. Современному искусствоведу не остается ничего, кроме как заниматься сопоставлением

<sup>46</sup> Sardar M. The Arts of Iran, 1600–1800. In Heilbrunn Timeline of Art History. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000 - URL: [http://www.metmuseum.org/toah/hd/safa\\_2/hd\\_safa\\_2.htm](http://www.metmuseum.org/toah/hd/safa_2/hd_safa_2.htm) (October 2003). Дата обращения: 13.04.2016.

<sup>47</sup> Komaroff L. The golden disk of heaven: metalwork of Timurid Iran. / Persian Art Series, no. 2. - N-Y.: Bibliotheca Persica, 1992. P. 18.

<sup>48</sup> Quiring-Zoche R. Aq Qoyunlu. Encyclopædia Iranica Vol. II, Fasc. 2, pp. 163-168. / Encyclopedia Iranica Online- URL: <http://www.iranicaonline.org/articles/aq-qoyunlu-confederation>. Дата обращения: 13.04.2016.

недатированных предметов, лишенных атрибуций с отдельными изделиями, вроде подсвечника в Коллекции Дэвида, принадлежащего двору Узун-Хасана (1453-1478 гг.)<sup>49</sup>.

В начале XVI века Ираном начала править династия Сефевидов (1501-1722 гг.). Ее основатель, шейх Исмаил Сефевид, происходивший из Ардебилля, при помощи туркменского племени Кызылбашей одержал победу в борьбе с племенем Ак-Коюнл, и установил контроль над Азербайджаном. В 1501 г., в Тебризе, Исмаил принял титул шаха. При нем (1501-1524 гг.) ислам шиитского толка становится официальной религией сначала завоеванного Азербайджана, а затем и вновь объединенного в одних руках Ирана. На протяжении всего XVI века Сефевиды борются со своими суннитскими соседями Османами на западе и Шейбанидами на востоке<sup>50</sup>. Иногда эта борьба принимает интересные обороты для ремесел внутри молодого сефевидского государства: так, турки, захватывавшие Тебриз неоднократно, на протяжении всего XVI столетия увозят с собой в Малую Азию большое количество ремесленников, в том числе оружейников и торевцов<sup>51</sup>; классическая школа тимуридской тевтики так же не могла не пострадать от постоянных вооруженных конфликтов между Сефевидами и Шейбанидами.

При Сефевидах придворное искусство вновь переживает период подъема: новая династия покровительствует мастерам, специализирующимся на создании рукописной книги. Создаются выдающиеся иллюминированные и иллюстрированные рукописи. Наиболее видным покровителем этого вида искусства на разных этапах своей жизни и правления был сын Исмаила, шах Тахмасп (годы правления: 1524-1576 гг.), который в детстве обучался искусству каллиграфии и рисованию. Однако Новый имперский стиль

<sup>49</sup> Cosmophilia: Islamic Art from the David Collection, Copenhagen /exh. cat. by S. S. Blair and J. M. Bloom; Chestnut Hill, MA, Boston Coll., McMullen Mus. Chicago. - Chicago: Smart Mus. A., 2006. P. 97.

<sup>50</sup> Farrokh, K. Iran at war, 1500-1988. Oxford: Osprey Publishing, 2011. P.5-20.

<sup>51</sup> История Стран Азии и Африки в средние века. Указ. соч. С.194.

формировался под влиянием художественных школ, работавших при дворах Тимуридов, Кара-Коюнлу и Ак-Коюнлу – художники из этих школ были собраны при дворе нового династа. Следует отметить, что двор шаха Тахмаспа имел особенность перемещаться по территории страны, вслед за шахом, старавшимся укрепить власть своей династии в нестабильное время (эпоха была окрашена не только противостоянием с внешними врагами, но массовыми народными восстаниями конца 1560-1570-х гг.)<sup>52</sup>. Опасаясь турецкой угрозы, Тахмасп переносит столицу из Тебриза в юго-восточном направлении, в Казвин.

Период 1576-1587 гг. в истории государства Сефевидов омрачается смутой и раздробленностью. Вновь централизовать государственную власть удается уже шаху Аббасу (годы правления: 1587-1629 гг.), который в первую очередь известен своими военными и политическими реформами (при нем Иран смог дать отпор территориальным притязаниям Османов). Аббас отказывается от военной поддержки племени Кызылбашей, потенциально угрожающего престолу, что приводит к стабилизации обстановки в стране. Столицей при шахе Аббасе становится Исфахан (переезд двора осуществился в 1597-98 гг.), центр которого отстраивается по плану, разработанному самим шахом. Новая столица – экономический и культурный центр империи – привлекает к себе мастеров и торговцев со всего Ирана; В Исфахане иранский мир соприкасается с европейским, культурные контакты с западом расширяются через торговлю. Западные купцы увозят в Европу иранский металл, и ковры, оставляя за собой следы европейского влияния в искусстве Сефевидов<sup>53</sup>.

---

<sup>52</sup> Там же. С.195.

<sup>53</sup> Yalman S. The Art of the Safavids before 1600. In *Heilbrunn Timeline of Art History*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000 - URL: [http://www.metmuseum.org/toah/hd/safa/hd\\_safa.htm](http://www.metmuseum.org/toah/hd/safa/hd_safa.htm) (October 2002). Дата обращения: 13.04.2016.



Для оживления торговых отношений, шах Аббас I Великий издает приказ о переселении 15 тыс. армян из поселения Джульфа, в один из кварталов отстраивающейся столицы. Всего 3 тыс. армян добираются до Новой Джульфы. Тем не менее, именно им предстоит стать активными участниками местных торговых операций. Среди переселенцев должны были оказаться и ремесленники, в том числе мастера-торевты.

Искусство Сефевидов достигло очередного своего пика: при шахе Аббасе развивается новая школа миниатюры, основанная на феномене творчества Ризы-и Аббаси (ок. 1565-1635 гг.). В XVI веке экономический подъем, связанный, в том числе с коммерческой экспансией Запада, сильно повлиял на развитие искусства Сефевидов. Расширение художественного производства становится выгодным для двора, и шах поощряет местных ремесленников<sup>54</sup>.

При наследнике шаха Аббаса I Великого, Аббасе II (1642-1666 гг.) в придворных мастерских *кархане* трудятся от 70 до 180 мастеров, принадлежащих 32 отраслям ремесла<sup>55</sup>. Шах Сулейман (1666-1694 гг.) так же выступает в качестве заказчика, но уже в меньшей степени, чем его предшественники. XVII столетие становится в художественном отношении преимущественно веком крупных архитектурных заказов. Искусство Сефевидов плавно начинает катиться к своему закату, как, впрочем, и сама эпоха: в начале XVIII к власти в Иране придет династия Афшаров (1736-1796 гг.), главные художественные центры постепенно сместятся на юг страны, общие художественные вкусы значительно обнищают. Собственно, если Сефевидам и удалось повторить художественные достижения Тимуридов (а, возможно, и преувеличить их), то ни одной последующей

<sup>54</sup> Кверфельдт Э.К. Керамика Ближнего Востока. Л.: Изд-во Гос. Эрмитаж, 1947С. 88.

<sup>55</sup> История Стран Азии и Африки в средние века. Указ. соч. С.200.

династии уже не удастся подняться в художественном отношении на те же высоты<sup>56</sup>.

## 2.2. Особенности тимуридской торовтики

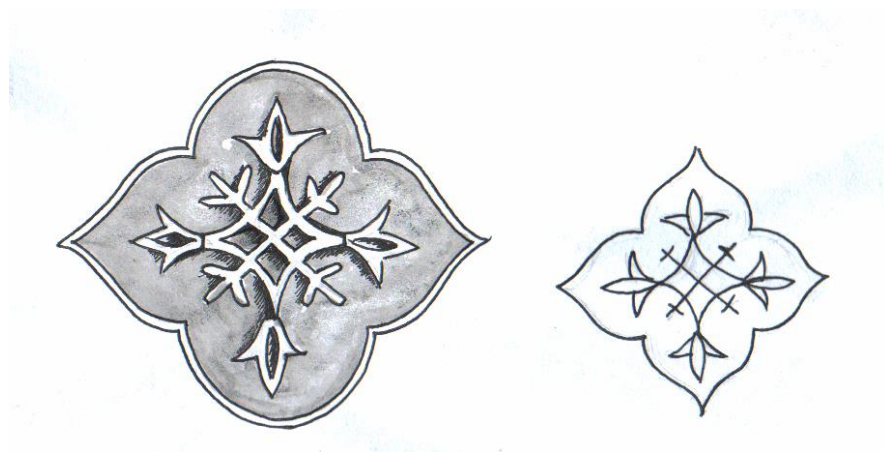
Самый ранний пример датированного металлического сосуда времен Тимуридов – это котел, изготовленный специально для мавзолея Ходжа Ахмада Ясави (современный Казахстан). Его скромная орнаментальная программа повторяла орнаменты внутреннего декора мавзолея. Вместе с кувшином часто группируют несколько ранне-тимуридских светильников, вероятнее всего, выполненных для того же комплекса. Эти изделия задают отправную точку для дальнейшего анализа тимуридской торовтики. Следующей группой, представленной более чем 40 изделиями – кувшинами, инкрустированными драгоценными металлами. По форме их отличает пузатое тулово, цилиндрическое горло, чаще всего драконовидная ручка и в отдельных, наиболее сохранных случаях крышка.

Общие закономерности орнаментальной программы тимуридской торовтики можно коротко свести, вслед за Линдой Комарофф<sup>57</sup> к описанию двух под-стилей, представленных в датированных предметах неравномерно (кат. 3, 4, 5, 7, 10 и кат. 2, 8, 9 соответственно): стиль, в котором линия однородна по толщине, представленный в группе хорасанских кувшинов и более разнообразный по ранжированию толщины линий стиль, представленный в блюдах и чашах.

<sup>56</sup> Sardar M. The Arts of Iran, 1600–1800. In Heilbrunn Timeline of Art History. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000 - URL: [http://www.metmuseum.org/toah/hd/safa\\_2/hd\\_safa\\_2.htm](http://www.metmuseum.org/toah/hd/safa_2/hd_safa_2.htm) (October 2003). Дата обращения: 13.04.2016.

<sup>57</sup> Komaroff L. The golden disk of heaven: metalwork of Timurid Iran. / Persian Art Series, no. 2. - N-Y.: Bibliotheca Persica, 1992. P.27-28.

Коротко о первой группе изделий: их декоративную программу отличает геометричность орнамента, его тяготение к максимальной стилизации растительных элементов, таких как пальметта и листья. От 1460-х к 1510-м гг. в орнаментальной программе хорасанских кувшинчиков, с драконовидной ручкой практически не наблюдается смена однородности линии (кат. 3, 4, 5, 7, 10). На всем этом временном промежутке линия стабильна и основной зрительный эффект достигается вариативными переплетениями; с течением времени проявляется тенденция к постепенному уплотнению растительных переплетений (до начала XVI в.: кат. 10), которая во время правления первых Сефевидов постепенно ослабнет (кат. 12). Композиция оформления изделий поясная, но в отдельных случаях (кат. 5) неожиданно проявляются орнаментальные поля, на которые поверхность предмета разбивают различные по форме картуши. Следует отдельно отметить регулярное проявление четырехчастного картуша, с вписанным в него характерным переплетением растительной лозы (см. ил. А).



Ил. А Повторяющийся мотив оформления четырехчастного картуша.

Рисунок автора

Вторая группа представляется более фрагментарной, она представлена ранней чашей (кат. 2) и двумя тарелками, предположительно из одной

мастерской<sup>58</sup> (кат. 8, 9). Для этих изделий характерен более широкий спектр линейного развития в их орнаментальной программе. Это может быть объяснено не столько существованием нескольких традиций, сколько различными техниками декорирования металлических изделий (инкрустация и гравировка подразумевают значительное расхождение внешних орнаментальных характеристик декора. Линия образуются из негравированного пространства на поверхности изделия, она не одна, их много, и они разнятся в своей толщине: для крупных разграничителей поясов – своя толщина; для линий, образующих китайские облачка – своя; для надписей – третья. Проявляются своеобразные регистры линий. Композиционное решение этих изделий поясное-концентрическое. Проявляется тяготение программы к орнаментальным полям (центральные поля на тарелках, тулово чаши украшено полями, разбитыми на сегменты картушами). Среди компонентов орнамента выделяются хорошо читающиеся изображения лотосов в продольном разрезе, как сильно стилизованные (см. ил. 2.1. каталога), так более реалистичные (см. ил. 2.3, 8.1.а каталога). Проявляется мотив китайских облачков (см. ил. 8.1.б, 9.1 каталога).

Одновременно с проявлением двух отличных стилей оформления в датированных изделиях, в более широкой группе недатированных изделий из различных собраний намечается третий стиль. По своим композиционным характеристикам он напоминает второй стиль. Тем не менее, в нем проявляются ярко-выраженные западные заимствования из сиро-египетской тореvтики Мамлюков и тореvтики Джазиры (северо-западный Ирак). На рисунке ниже (ил. В) представлен набор таких орнаментальных компонентов и медальонов. Группа изделий, ввиду своей недатированности не вошедшая в каталог, представляет собой набор изделий различной формы (основания

<sup>58</sup> Komaroff L. "A Thousand designs for the Sake of One Bowl": A Wine Vessel with Persian Inscriptions at LACMA. / *Atribus Asiae*, Vol. 67, No. 1, Pearls from Water. Rubies from Stone. Studies in Islamic Art in Honor of Priscilla Soucek. Part II (2007) pp. 25-38. URL: <http://www.jstor.org/stable/25261868>. Дата обращения: 30.09.2015.

подсвечников, тазы, кувшины с округлым туловом, см. инвентарные номера изделий в подписи к рисунку), Среди датированных изделий с подобными орнаментальными мотивами появляется, в частности, основание подсвечника (кат.6).

Плетенки, вертуны, восьмилепестковые розетки, преимущественно вписанные в медальоны, медальоны со стилизованными крестообразными цветками, представленные в верхних рядах зарисовки характерны для сироегипетской и иракской торевтики, как XV, так и предшествующих ему столетий. Учитывая уникальность этого набора декоративных компонентов и их несоответствие двумя общепризнанным стилям хорасанской (западно-иранской) торевтики, следует поднять вопрос о том, могли бы эти изделия быть атрибутированы восточным Ираном.

Одновременно о принадлежности этих изделий к западным регионам Ирана сигнализируют результаты сличения растительной лозы (кат.6), которую в своем каталоге иранских бронз А. А. Иванов упоминает в качестве «волнистой арабески ислими, но совершенно особой формы»<sup>59</sup> с растительными орнаментами единственного сохранившегося датированного подсвечника двора Ак-Коюнлу (коллекция Дэвида, инв. № 45/1999). Интуитивное осознание «особенности» этого проявления традиционной растительной лозы (при условии сравнения с лозой внутри двух известных стилей декорирования тимуридской торевтики) может оказаться ключевым в попытке атрибутировать хотя бы некоторые из изделий территорией западного Ирана.

---

<sup>59</sup> Иванов А.А. Указ. соч. С.80.

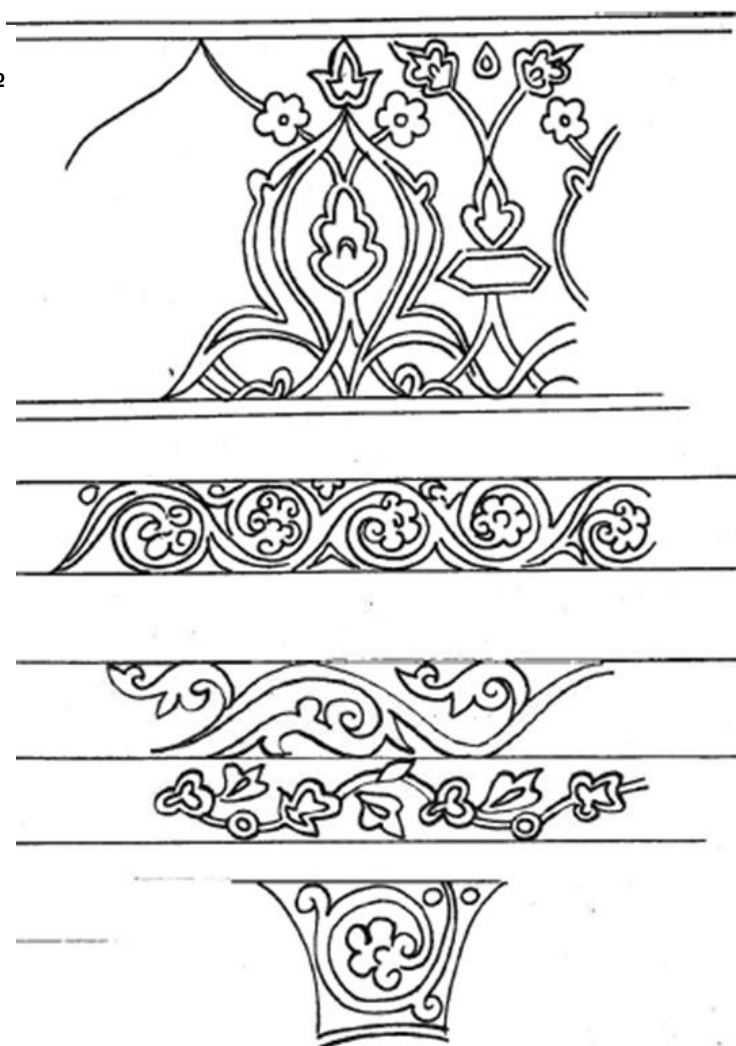


Ил. В Зарисовки орнаментов с изделий Государственного Эрмитажа (ИР-2004-7; VS-54, VS-866, VS-1019), Музея Виктории и Альберта (433-76), Исламского музея в Каире (15201), Исторического музея Берна. Рисунок автора

Инкрустированный драгоценными металлами продолговатый подсвечник с конусообразным основанием напоминает современные ему подсвечники мамлюкской работы. Атрибуция изделия и присвоение ему датировки 1470-ми гг. связана с именем Узун-Хасана, для которого был заказан подсвечник<sup>60</sup>. На рисунке ниже (ил. С) представлены зарисовки орнаментов подсвечника.

Ил. С Орнаменты подсвечника Ак-Коюнлу (Коллекция Дэвида, инв. № 45/1999).

Рисунок автора



Тщательное сличение орнаментов из растительной лозы, состоящей из спиралевидных завитков и вписанных в них пятилепестковых пальметт в изделиях указывает на их тождественность. Что, в свою очередь, может быть

<sup>60</sup> Cosmophilia: Islamic Art from the David Collection, Copenhagen /exh. cat. by S. S. Blair and J. M. Bloom; Chestnut Hill, MA, Boston Coll., McMullen Mus. Chicago. - Chicago: Smart Mus. A., 2006. P. 97.

расценено в качестве нового атрибутирующего признака в виде конкретного вида растительной лозы, свойственной именно для западного Ирана. В третьей главе его применение будет рассмотрено на примере атрибуции двух изделий из коллекции Государственного Эрмитажа.

Отдельно следует обозначить место популярного среди иранских мастеров-торевтов XV в. Y-образного орнаментального мотива (кат.6, 8, 9). Его яркое проявление в мусульманском искусстве работы по металлу связано со школой мосульской торевтики, активной в XII-XIII вв. Там буквообразный жесткий орнамент проявляется стабильно, и учеными<sup>61</sup> доказано, что совокупность подобных орнаментов является четким атрибутирующим признаком. Однако, переместившись восточнее, в более позднее время, этот орнамент утрачивает свою атрибутирующую составляющую. Соблазнительным было бы привязать Y-образный орнамент к западным территориям, но взятый отдельно этот орнамент проявился и в Хорасанской торевтике второй половины XV в. (кат. 8, 9), и в более поздних иранских изделиях XVI в. (кат. 14), атрибутируемых отнюдь не крайними западными границами сефевидской империи.

### 2.3. Особенности сефевидской торевтики

Воцарение династии Сефевидов послужило стимулом для формирования нового декоративного стиля, глубоко пронизанного заимствованиями из предыдущих эпох. Этот тезис может проиллюстрировать простой визуальный анализ доступных изделий. Орнаментальный репертуар среди художников XVI-XVII вв. мало меняется по сравнению с XV в.: растительная лоза, синусоиды, широкое использование переплетений двуллопастных листков, стилизованные лотосы, вписанные в картуши сердцевидной формы (см. ранний вариант – кат. 5, и поздний – кат. 15).

<sup>61</sup> Atil E. Islamic Metalwork in the Freer Gallery of Art. / E. Atil, W.T. Chase, P. Jett - Washington D.C.: Smithsonian Institution Press, 1985. P. 19.



Может показаться, что на второй план уходят тимуридские китайские облачка, но они останутся, пускай и в качестве исключения из правила, в сефевидской декоративной программе (кат. 19).

С точки зрения схематичного распределения орнамента по первичной сетке, о которой пишет У. Дэвид<sup>62</sup>, сефевидские художники продолжают экспериментировать: традиционная система горизонтального расположения орнаментальных поясов все так же находит широкое применение, тем не менее, в подсвечниках частым становится зигзаго-образный излом орнаментальных поясов, их диагональное расположение (кат. 15, 16). В целом, орнамент все чаще строится по вертикали. Если в тимуридской торовке можно увидеть прогрессирующий принцип *horror vacui* (боязни незаполненного пространства; Э. Гомбрих предлагает вместо этого использовать термин *amor infiniti* – любовь к бесконечности<sup>63</sup>), то сефевидские торовы не боятся оставлять поверхность изделия обработанной не полностью, а лишь частично (это наиболее наглядно проявляется в группе недатированных изделий XVII в., а для датированных изделий см. кат 18). Сефевидские мастера переосмысливают идею чередования разноразмерных медальонов и широко ее используют (кат. 17, 18).

Сефевидские мастера-торевты эксплуатируют устоявшиеся формы изделий: тазы (кат. 11, 13, 14), кувшины (кат. 12), котлы (кат. 18, 19), чаши (кат. 22, 24). Проявляются и нехарактерные для XV в. Формы ковша (кат. 17), бутылки (кат. 21), однако, проходит порядка столетия, прежде чем эти формы завоевывают свое место внутри репертуара торовтов. Производятся в большом количестве магические чаши, обязательно датированные, но редко

<sup>62</sup> Wade D. Pattern in Islamic Art. L.: Studio Vista, 1976. P.27

<sup>63</sup> Gombrich E. H. The Sense of Order. A Study in Psychology of Decorative Art. Singapore: Phaidon Press Limited, 2002. P.55.

снабженные растительным орнаментом<sup>64</sup>. Как и в тимуридское время выделяется наиболее популярная форма, представленная очень широкой группой изделий – это усеченные цилиндрические подсвечники из латуни и бронзы. Их производство, как и производство тимуридских кувшинов с драконовидной ручкой, охватывает временной промежуток в более чем пол века с 1570-х гг.

Разнообразие подсвечников схожей формы и материала и эквивалентное разнообразие их орнаментальных программ заставляют исследователя задуматься, только ли в переборе композиционных элементов орнамента заключается ключ к уточнению датировок. Здесь на помощь приходит формальный анализ свойств линии, участвующей в формировании орнамента. Линия в декоративной программе тимуридской торевтики не варьируется по толщине (первый стиль, представленный хорасанских кувшинах с драконовидной ручкой подразумевает минимальную вариацию толщины линии, второй стиль, соответственно, характеризуются разнорегистровой толщиной линии в каждой отдельной ячейке орнаментальной схемы – однородная толщина линии в медальонах между текстом, в картушах, в орнаментальных полях). В сефевидских изделиях преобладает орнамент с вариативной толщиной линии (см. кат 15). Причем, вариативная толщина линии проявляется как в растительном орнаменте, так и в эпиграфических фрагментах.

Вариантом наблюдения за формированием растительного орнамента является анализ формы листа, украшающего лозу. На протяжении XVI в. Лист, как двулопастный, так и трилистники в орнаменте растительной лозы – заостренные. К 20-м гг. XVII в. Проявляется тенденция к удлинению

---

<sup>64</sup> E. Savage-Smith, 'Safavid Magic Bowls' / Hunt for Paradise. Court Arts of Safavid Iran 1501-1576. / Ed. by J. Thompson, Sh. Canby - Milan: Skira Editore, 2009. P. 240–247.

лопастей листьев, их максимальной стилизации и отхода от минимально натуроподобных очертаний листвы (кат. 23, 24).

Перед сефевидскими художниками в XVI в. стояла трудоемкая задача декоративного оформления недавно сложившегося режима. Обращение к орнаменту предыдущей эпохи при этом было неизбежным: мастера на западе черпали вдохновение в традициях своего региона, мастера на востоке Ирана – в своем (ранние изделия кат.11-14). Однако к XVII в. В торевтике Сефевидов все больше начинает проявляться тенденция к эклектичности: происходит активное смешение всех мотивов предыдущей эпохи (кат. 18-20). Худоник вынужден руководствоваться принципом «все новое – хорошо забытое старое», и тогда он возрождает в оборот мотив населенной лозы (кат. 18,21), распространенный в архитектурном изразцовом орнаменте мотив восьмиконечной звезды и крестовин (кат. 21) «*шамсе-о базубанд*» (солнце и браслет). Иногда этот мотив равномерен и максимально симметричен (кат. 21), или же мастер предпочитает его несколько деформировать (кат. 22).

В параграфе 2.1. второй главы приведен обзор исторического фона для развития торевтики в Иране XV-XVII вв. Так политическая децентрализация управления в XV в. порождает разнообразие княжеских дворов-потенциальных заказчиков для мастеров-торевтов, тогда как усиление Ирана при династии Сефевидов наоборот приводит к стилистической унификации декоративной обработки изделий. Одновременно с этим, ориентация на форсированное художественное оформление власти новой династии вызывает усиление тенденций к эклектизму в орнаментальной обработке изделий.

В параграфах 2.2. и 2.3. прослежены основополагающие тенденции в развитии растительных орнаментов в торевтике изучаемого периода. Эти тенденции должны быть взяты во внимание при уточнении временных промежутков изготовления недатированных изделий. Анализ широкого круга

датированных и недатированных изделий тимуридских тореvтов позволяет выявить три стиля их орнаментальной обработки. Обращение к отдельным мотивам, пришедшим из тореvтики Сирии и Ирака, позволяют говорить об атрибуции ранее не атрибутированных восточным Ираном изделий третьего декоративного стиля западными территориями. Что касается сефевидских изделий, начиная со второй половины XVI в., художники расширяют круг орнаментальных компонентов, задействованных в рамках одного изделия, активно проявляется вариативность мотивов. Яркими маркерами своего времени становятся удлиняющиеся со временем двулопастные листья, стилизованные лотосы, вписанные в сердцевидные пальметты. С конца XVI в. Проявляется активное возвращение к мотивам до-тимуридского искусства региона: в декоративную программу изделий возвращаются животные мотивы гона животных и населенной лозы. Взяв за основу общие наблюдения, приведенные в данной главе, можно перейти к непосредственной работе с недатированными вещами, ждущими своих атрибуций; этому будет посвящена последняя, третья глава работы.

## **Глава 3. АТРИБУЦИЯ ИЗДЕЛИЙ ПО ОРНАМЕНТУ НА КОНКРЕТНЫХ ПРИМЕРАХ**

### **3.1. Уточнение атрибуций изделий XV в.**

Споры об атрибуции предметов декоративно прикладного искусства вполне часты в современном научном дискурсе. Искусствоведы, эпиграфисты, сотрудники исследовательских лабораторий фактически борются за то, чтобы максимально точно поместить конкретное изделие в его исконный регион происхождения и время изготовления. Однако зачастую никакие лабораторные тесты не рассказывают специалисту так много, как это делает сам предмет за счет своего каллиграфического и орнаментального оформления.

Это ярко проявляется в группе предметов хорасанской торевтики XV-XVII вв., исследованных такими учеными, как сотрудник Государственного Эрмитажа А.А. Ивановым и зарубежными специалистами по иранской торевтике, Л. Комарофф и А. С. Меликиан-Ширвани.

Начать следует с того, что большую часть недатированных изделий иранской торевтики XV в. относят к Хорасану. Основанием для этого, как правило, является сличение с уже атрибутированными предметами, и выявление сходства по форме, надписям и декоративной программе. Однако хорасанские «оригиналы» едва ли сами четко атрибутируемы: чаще всего поводом для атрибуции становится нисба мастера, имя заказчика или стихотворные отрывки из творчества малоизвестных хорасанских поэтов, присутствующие в декоративной программе изделия. В некоторых случаях, атрибуция не вызывает вопросов: несколько кувшинов с драконовидной ручкой были сделаны специально для двора последнего тимуридского правителя Герата, султана Хусейна Байкары, о чем свидетельствуют надписи оставленные мастерами. Тем не менее, за пределами этой группы изделий, исследователи руководствуются простым правилом: на этапе XV в. не

существовало другой школы тевтики, о которой свидетельствовали бы письменные источники, а значит, альтернативы Хорасану практически не было. Это происходит с небольшой оговоркой на то, что на западе, при дворах туркменских правителей Ак- и Кара- Коюнлу должны были работать свои мастера, но сохранность предметного мира этого субрегиона настолько плоха, что производить сравнительный анализ практически не с чем (за редкими исключениями, вроде подсвечника из коллекции Дэвида, Копенгаген, инв. № 45/1999).

Самая ранняя группа датированных изделий представляет собой ритуальный котел и подсвечники, которые до сих пор хранятся *in situ* в мавзолее Ходжа Ахмада Ясави (поздний XIV в.), на территории современного Казахстана (всего подсвечников шесть, пара подсвечников попала в собрание Государственного Эрмитажа). Эти изделия, носившие, в первую очередь утилитарный характер, призваны были дополнить общую декоративную программу интерьера мавзолея. Подобная ситуация стандартна для мусульманского декоративно-прикладного искусства, чаще всего вписанного в архитектурные рамки, выполняющего функцию заполнения архитектурного каркаса. Можно предположить, что орнаменты изделий декоративно-прикладного искусства должны так или иначе перекликаться с архитектурными орнаментами (этот тезис будет подтвержден на конкретных примерах в параграфе 3.3.).

Тем не менее, среди анализируемых нами изделий нет ни одного предмета XV в., который сейчас мыслится как принадлежащий конкретному пространству. В распоряжении исследователя тимуридской тевтики есть лишь представление о двух группах изделий: инкрустированные драгоценными металлами предметы, создававшиеся по заказу для двора, и прочие изделия, создававшиеся, скорее всего для свободного рынка. Орнаментальное оформление двух групп качественно отличается. Так же как

и различается временной разброс датированных изделий в этих группах: первая компактно существует в промежутке второй половины XV в., вторая ограничивается снизу отдельным изделием 1408-1409 гг. н.э., а сверху 1490-ми гг., что оставляет неисследованным промежуток в 80 лет, наполненный недатированными изделиями, о чьей принадлежности к эпохе Тимуридов сигнализируют только некоторые орнаменты.

Отдельно следует обсудить чашу из коллекции Государственного Эрмитажа ИР-2173 (кат. 2). Эпиграфический анализ, проведенный А.А. Ивановым относит ее к 811 г. л. х. (1408-1409 гг.)<sup>65</sup>. С чем не соглашается в своей монографии Л. Комарофф, указывая на возможность неправильной интерпретации числовых символов, сливающихся с растительным орнаментом<sup>66</sup>.

Чаша, по всей вероятности, действительно, более поздняя, и Л. Комарофф не случайно относит ее к последней четверти XV вв. По особенностям своей эпиграфической программы чаша не может появиться раньше, чем на территории Ирана распространился только что изобретенный каллиграфом из Тебриза почерк наста'лик<sup>67</sup>, которым выполнен нижний каллиграфический чаши. Более всего манера исполнения продольно рассеченных лотосов и листов в растительном орнаменте ислими, походит на орнаменты хранящегося в Эрмитаже ведра ИР-2177, которое А.А. Иванов относит к позднему XV в.<sup>68</sup> скорее в силу его лучшей сохранности, нежели эпиграфических свидетельств. Существует так же чаша с крышкой, находящийся в коллекции исторического музея Берна М.К. 49 (кат. 28, Комарофф (1992), см. зарисовки орнаментов третьего тимуридского стиля в

<sup>65</sup> Иванов А.А. Указ. соч. С. 75-77.

<sup>66</sup> Komaroff L. The golden disk of heaven: metalwork of Timurid Iran. / Persian Art Series, no. 2. - N-Y.: Bibliotheca Persica, 1992. P. 217.

<sup>67</sup> Zakrevsky D. Calligrapher Families of Tabriz (8th/14th–10th/16th centuries)/ DYNTRAN: Dynamics of Transition/ URL: <https://dyntran.hypotheses.org/995>. Дата обращения: 09.03.2017.

<sup>68</sup> Иванов А.А. Указ соч. С. 79-80.

гл. 2), чьи орнаменты (а именно, китайские облачка) схожи с орнаментами эрмитажной чаши.

Подробный анализ орнаментальных схем недатированных изделий тимуридской торевтики позволяет сделать вывод о существовании как минимум двух стилей орнаментального оформления, принадлежащих восточным землям, скорее всего Хорасану. Как было сказано во второй главе данной работы, должен был существовать и другой центр торевтики, связанный с западными территориями тимуридско-туркменских владений, и стимулировавший распространение орнамента третьего типа. На это указывает ряд характерных отличий, выявленных при рассмотрении широкой группы изделий, уверенно относимой отечественными и зарубежными исследователями к Хорасану (на основе форм, эпиграфики, но не орнамента).

Так, например эрмитажные хукка ИР-2004, основание подсвечника ИР-2005, поднос ИР-2006, и отдельно изделия из мастерской Шир-Али Димашки (основание подсвечника ИР-2182 и кувшин ИР-2183), качественно отличаются по своей орнаментальной программе от всего спектра орнаментов, наблюдаемых на гератских и более широко, хорасанских изделиях. Наиболее ярко это проявляется в растительной лозе и пятичастных пальметтах, украшающих ее. Такая лоза встречается на единственном сохранившемся изделии из предметного мира Ак-Коюнлу, подсвечнике из Коллекции Дэвида (инв. № 45/1999), датируемом временем правления Узун Хасана (1453-1478).

Следует отметить, что изделия мастерской ремесленника с нисбой Димашки, относящей его к традиции Западного Ирана, атрибутированы Хорасаном исключительно на основе эпиграфического сходства с хорасанскими изделиями: аналогичные фрагменты из стихов Саади, Джами и Хафиза встречаются на уже упомянутых тарелках, из собраний музея Виктории и Альберта (кат.8) и Государственного Эрмитажа (кат. 9). Тем не



менее, устная стихотворная традиция хранения и передачи поэзии не подтверждает, а напротив, опровергает тезис о том, что все эти изделия были выполнены в одном регионе<sup>69</sup>. Различие их орнаментальных схем разительное. Такая комбинация бейтов, содержание которых тематически однородно – благопожелание с упованием на милость Бога, могла быть типичной для более широкого разброса территорий.

Однако симптоматика отличий не ограничивается характерной для западных земель растительной лозой. В перечисленной группе изделий присутствует геометрический мотив переплетенных жгутов (плетенка из двух, трех и четырех жгутов, создающих равномерную сетку). В комбинации с восьмилепестковыми цветами (в медальонах, отдельно и обрамленные гирляндой из листьев) этот мотив относит нас к еще более ранней торевтике Джазиры.

В заключении этого раздела следует привести пример атрибуции ранее не атрибутированного изделия из коллекции Государственного Эрмитажа территориями западного Ирана на основе сопоставления с растительным орнаментом подсвечника из коллекции Дэвида. Таз, инв. № ИР-2145,



Ил. Д Орнаменты подсвечника инв. № 45/1999 из Коллекции Дэвида.



Ил. Е Орнаменты таза инв. № ИР-2145, Государственный Эрмитаж. Рисунок автора

<sup>69</sup> Брагинский И. С. О проблеме периодизации истории персидской и таджикской литератур. М.: 1960 . С.10.

датированные А. А. Ивановым первой четвертью XVI в.<sup>70</sup>, украшен переплетениями крупных двулопастных листьев, обрамляющих изображениями лотосов в продольном разрезе (ил. Е). Этот мотив встречается в другой технике (не гравировка, а инкрустация драгоценными металлами) в подсвечнике Узун-Хасана (ил. D). Также, среди сходств орнаментальных программ двух изделий следует отметить использование особенной формы вытянутой пятичастной пальметты с заостренным окончанием.

### 3.2. Спорные атрибуции первой трети XVI в.

Специфика хорасанской школы на временном промежутке XV-XVI вв. заключается в том, что мастерские, создавшие в XV в. определенный и по своему конечный ассортимент типовых изделий, в XVI в., в связи с дестабилизацией региона и постоянным переходом власти из рук в руки (от поздних Тимуридов к Шейбанидам и затем только к Сефевидам) не просто продолжили повторять свою прежнюю программу, но и начали развиваться в новом направлении, несмотря на то, что основные центры производства тореvтики сместились на запад. От датированных мастерами кувшинов с пузатым туловом и драконовидной ручкой и разбросанных по времени производства плоских блюд, чаш и тазов, XVI в. хорасанские мастерские перешли к производству сходного по формам набора изделия с некоторой оговоркой на более редкие авторские подписи в их декоративной программе. Следовательно, атрибуция изделий тореvтики Хорасаном XVI в. в некотором роде затруднена.

Так, ученые из разных стран не сходятся в своих атрибуциях целого ряда металлических изделий эпохи Сефевидов, часто метаясь между тем, чтобы одно и то же изделие приписать мастерам западного или восточного

---

<sup>70</sup> Иванов А.А. Указ. соч. С. 94-96.

Ирана. Так А.А. Иванов, составляя каталог иранских бронз XV-XVIII вв., представленных в коллекции Государственного Эрмитажа, проводя тщательную эпиграфическую работу и подробный анализ того, как обработаны все изделия, предпочитает не делать конкретных выводов об атрибуции изделий определенным регионом. В то же время западные коллеги А. А. Иванова смело приписывают сходные изделия, принадлежащие зарубежным коллекциям, то Хорасану, то, например, Тебризу, зачастую руководствуясь в этом тем же набором данных, что и Иванов. Очевиден тот факт, что не всегда эти атрибуции правильны, а, следовательно, требуют работы по их уточнению.

В своей ключевой статье о сефевидской тореvтике “Safavid Metalwork: a Study in Continuity”(1974 г.) А.С. Меликиан Ширвани анализирует в том числе и два очень характерных таза, оба из которых, по его мнению, должны быть атрибутированы Хорасаном<sup>71</sup>. Это смелое заявление с точки зрения анализов орнамента вполне валидно для одного из тазов (кат. 11), чьи орнаменты генетически связаны как раз с группой тимуридских кувшинов с драконовидной ручкой, и весьма спорно, когда речь заходит о тазе (кат. 13), Специфика исполнения листьев (наличие трелистников, окруженных мелкой листвой) и растительной лозы (ее прерывистость, повторение синусоиды, но своеобразными штрихами из продолговатых листьев) и использование восьми-лепестковых цветов, вписанных в медальоны могут восприниматься как индикатор западного влияния. Подобные интерпретации фронтального изображения цветка более частотны в Мамлюкском Египте и Сирии, нежели на территории Хорасана. Атрибуция А.С. Меликиана Ширвани основывается на кажущемся логичным отождествлением шейха Абдуллы Наккаша (мастера-изготовителя) с шейхом Абдуллой Катибом, каллиграфом,

---

<sup>71</sup> H Melikian-Shirvani A.S. Safavid Metalwork: a Study in Continuity / Iranian Studies, 7:3-4, 543-585. URL: <http://dx.doi.org/10.1080/00210867408701476>. Дата обращения: 06.10.2016.

работавшим в kitabхана Мир Али Шира Навои в Герате того же времени<sup>72</sup>. Однако подобное отождествление предполагает не просто сотрудничество придворных художников с различными мастерскими, но и претендует на попытку пролить свет на то, чьей руке принадлежали надписи, украшающие изделия. Разумеется, нельзя отторгать идею о тесном сотрудничестве мастеров из разных мастерских, художника и торефта<sup>73</sup>, но не следует так же пренебрегать и очевидными орнаментальными данными, свидетельствующими о явной принадлежности изделий конкретному региону.

Отдельный вопрос заставляет поднять атрибуция таза из собрания музея Метрополитен (кат.15) Тебризом. Настораживает не самый удачный для сефевидского Тебриза год изготовления таза: 1535 г н.э. Оставаясь столицей молодой династии, Тебриз тогда переживал не лучшие свои времена (не столь давно завоеванный турками Османами и вновь отвоеванный армией Сефевидов, город вряд ли мог претендовать на то, чтобы быть комфортной средой для ремесленников, тем более, учитывая тот факт, что большинство мастеров были угнаны в Турцию завоевателями). Атрибуция этого изделия во многом опирается на нисбу мастера, связанную с Мосулом, и не подтверждается больше ничем. Ассоциации с мосульской торефтикой могут также быть навеяны присутствием Y-образного орнамента в медальонах, которыми декорирован верхний орнаментальный пояс изделия. Однако, как это упоминалось раньше, этот орнамент не может выступать в качестве атрибутирующего признака на этапе становления уже тимуридского искусства.

<sup>72</sup> Komaroff L. Указ. соч. P.234

<sup>73</sup> Allen J. 'Early Safavid Metalwork'/Hunt for Paradise. Court Arts of Safavid Iran 1501-1576. / Ed. by J. Thompson, Sh. Canby - Milan: Skira Editore, 2009. P. 236.

Мосульская школа торевтики – своеобразный перевалочный пункт иранской работы по металлу. Этот западный центр сохранил ремесленные традиции, пришедшие с иранскими беженцами, искавшими спасения от монгольского нашествия, до тех пор, пока в конце XIV в. Новый завоеватель, Тимур, не призвал мосульских мастеров к себе на службу в Мавераннахр. Разумеется, для Мосула этот таз – слишком поздняя работа, и подобную атрибуцию сделать невозможно, но и близость Тебриза к Мосулу – не лучший критерий для атрибуции.

Попытку атрибуции изделия Тебризом можно попытаться оправдать при нахождении сходства орнаментальной программы таза с остатками торевтики туркменского племени Ак-Коюнлу. Тем не менее, при ближайшем рассмотрении орнаментов и их сличении, таз из собрания Метрополитен отнюдь не перекликается в своей орнаментальной программе с туркменским подсвечником, изготовленным специально для двора Узун-Хасана (Коллекция Дэвида, инв. № 45/1999). Напротив, использование китайских облачков, растительной лозы, туго заполняющей орнаментальные поля, фестончатых картушей о принадлежности к восточно-иранским регионам и скорее – к Хорасану.

### 3.3. Сравнение орнамента в разных материалах: возможности для атрибуции

Одним из важных аспектов атрибуции изделий является сличение орнаментов в разных материалах. Ниже представлены отдельные примеры подобного сопоставления для изделий конца XVI – первой половины XVII вв., доказывающие, что, несмотря на наличие различий в технике исполнения орнаментов, их узнавание остается возможным. Как уже отмечалось раньше, внимание следует обращать на архитектурный орнамент (преимущественно керамическая мозаика и изразцы) и орнаменты рукописей, ввиду их хорошей датируемости.

Наиболее известными иллюминированными рукописями эпохи Сефевидов по праву считаются исполненные по приказу Шаха Тахмаспа «Шах-Наме» и «Хамсе» Низами Гянджеви (1539-1543). Последняя хранится списком в собрании Британской Библиотеки. Эта рукопись является своеобразной энциклопедией орнамента своего времени: над шахским заказом трудились лучшие мастера страны. Разумеется, следует учитывать происхождение каждого из мастеров, прежде чем с уверенностью можно будет заявить об атрибутирующей ценности любых наблюдений. Однако следует привести пример такого изыскания: среди орнаментов рукописи проявляется свойственный торевтике мотив орнаментального пояса каллиграфических картушей, перемежающихся медальонами (см. ил. F).



Ил. F The 'Khamsah' of Nizāmī (1539-1543) /British Library Digitised Manuscripts – URL: [http://bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=or\\_2265\\_fs001r](http://bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=or_2265_fs001r). Дата обращения: 18.02.2017.



Ил. G Фрагмент орнамента кат. 20. Рисунок автора

Следует обратить внимание на то, как оформлено пространство небольших полукартушей, образующихся при пересечении каллиграфических картушей с медальонами – эти полукартуши заполняются половинками лотосов в разрезе. Подобный мотив наблюдается торевтике рубежа XVI-XVII вв., так, например, он характерен для оформления

картушей основания для подсвечника (кат. 20), выполненного в 1599-1600 гг. (см. ил. G).

Один и тот же мотив прослеживается в двух материалах, но проблемным становится вопрос их временного соотнесения: разница в 60 лет. Тем не менее, следует вспомнить о том, что даже на момент конца XVI в. Рукописи «Хамсе» и «Шах-Наме», выполненные при Тахмаспе, оставались лучшими экземплярами сборников придворной рукописной иллюминации и могли быть использованы художниками в качестве образца. Можно предположить, что доступ к подобным рукописным материалам был у художников, трудившихся при дворе Сефевидов в Исфахане.

Исфаханом атрибутируют изделия, снабженные надписями на армянском языке (эти надписи либо заложены в декоративную программу изначально, либо отчеканены на изделии при покупке). Таким примером может служить кубок для вина, выполненный в 1063 году армянского летоисчисления, что соответствует 1614 г. н. э. (кат. 22). Орнаментальная обработка этого кубка представляет собой примечательную комбинацию типичных мотивов, встречающихся в датированной и недатированной сефевидской торевтике последней четверти XVI в. – начала XVII в. (характерные схемы из стилизованных лотосов, вписанных в сердцевидные картуши, сочетания синусоиды растительной лозы и характерных удлинённых двуллопастных листьев, у которых одна из лопастей непропорционально вытянутее второй). Таким образом, благодаря сличению наиболее часто употребляемых в сефевидской торевтике орнаментальных схем, кажется уместным предположить, что мастерские должны были находиться в кластере принадлежащем именно Исфахану. Однако следует сделать оговорку о том, что Исфахан превращается в культурный центр имперского масштаба только в начале XVII в., а значит, следует очень осторожно приписывать более ранние группы изделий этому центру.

Как рукописи Тахмаспа являются энциклопедией сефевидского книжного орнамента, так постройки Исфахана (как сефевидские, так и более ранние, облицованные керамической мозаикой и изразцами уже в сефевидское время) могут быть признаны энциклопедией орнамента архитектурного. Так же внутри исфаханских мечетей сохранились изделия культового назначения *in situ*, такие как каменные чаши для песка, привезенного из Кербелы. Ниже приведена попытка сопоставления орнамента недатированных изделий из собрания Государственного Эрмитажа с орнаментами декоративной программы старой соборной мечети города Исфахана.

Основание для подсвечника под инв. № ИР-2213 из собрания иранских бронз представляет собой пример классической для сефевидской торевтики формы (ср. кат. 15, 16, 20, 23). По формальному сходству обработки изделие помещено А.А. Ивановым во временной промежуток 1570-1580 гг.<sup>74</sup>. Изделие, тем не менее, остается неатрибутированным. Тулово подставки разделено на ромбовидные сегменты, заполненные четырехчастными картушами с растительным наполнением (см. ил. Н). Максимально похожие картуши встречаются в оформлении одного из сегментов старой соборной мечети Исфахана (см. ил. I).

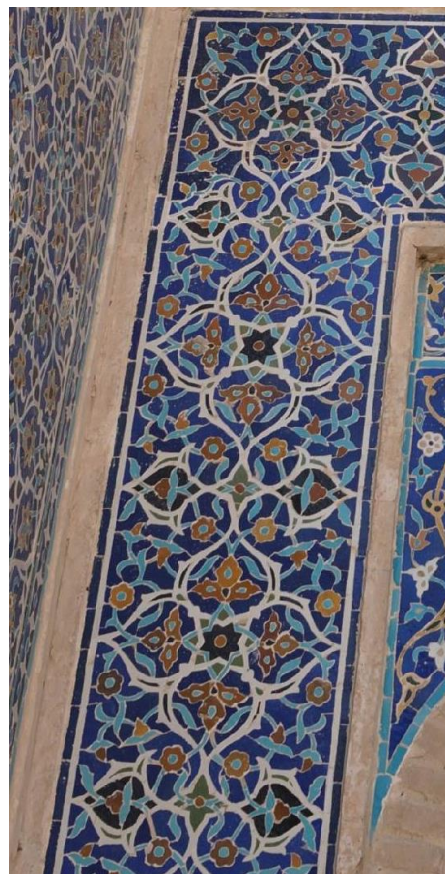
---

<sup>74</sup> А.А. Иванов. Указ. соч. С. 136-137.





Ил. Н Инв. № ИР-2213, фрагмент оформления.  
Фото В.С. Терехина, ISBN 978-5-93572-552-5  
© Государственный Эрмитаж, 2014



Ил. I Керамическая мозаика старой соборной  
мечети Исфахана. Фото автора от 05.02.2017.

Бронзовая чаша инв. № ИР-2294 из собрания Государственного Эрмитажа датируется примерно первой третью XVII в.<sup>75</sup>. Основное орнаментальное поле этой чаши украшено поясом из инвертированных лотосовидных картушей, заполненных растительными компонентами (лозой, листвой, пальметтами) (см. ил. J). Аналогичные мотив инвертированных лотосов проявляется в каменной чаше для песка из Кербелы, находящейся в одном из айванов старой пятничной мечети Исфахана (см. ил. K). Разумеется, это – менее точное сравнение, но именно по таким, контурным, схематичным репрезентациям типичного для эпохи и места орнамента можно осуществить атрибуцию, пускай и с оговорками. Ниже представлены сопоставляемые орнаменты.

<sup>75</sup> Там же. С. 174-175.



Ил. J Инв. № ИР-2294. Фрагмент оформления.  
 Фото В.С. Теребенина, ISBN 978-5-93572-552-5  
 © Государственный Эрмитаж, 2014



Ил. К Фрагмент каменной чаши для песка. Старая соборная мечеть Исфахана.  
 Фото автора от 05.02.2017.

Следует отметить, что другие каменные чаши уже в соборной мечети площади Накш-е Джахан (Исфахан) украшены орнаментом из стилизованных лотосов, вписанных в сердцевидные картуши – мотив популярный в тюркской Сефевидов, в том числе и в изделиях атрибутируемых Исфаханом (кат. 20).

В третьей главе приведена попытка уточнения датировок и атрибуций нескольких изделий иранской тюркской XV-XVII вв. с привлечением

анализа растительных орнаментов в их декоративной программе. На основе вывода о атрибутировании тимуридских изделий третьего типа орнаментальной обработки, в параграфе 3.1. приведена попытка атрибуции конкретных недатированных изделий как второй половины XV в., так и начала XVI в.. Это становится возможным только при более подробном сличении орнаментальной программы этих изделий с орнаментами оставшихся изделий тореvтики туркменского племени Ак-Коюнлу, столицей которых был Тебриз, в западном Иране.

В параграфе 3.2. внимание сконцентрировано на спорных атрибуциях изделий первой трети XVI в. восточными территориями Ирана (Хорасаном), и наоборот. Подробный анализ орнамента точно датированных изделий показывает, что некоторые из существующих атрибуций могут быть неточными. На это указывает наличие западных орнаментальных мотивов (восьмилепестковые розетки, дробность лозы) в общей декоративной программе изделий, атрибутированных Хорасаном и классических орнаментальных схем хорасанской тореvтики Тимуридов (фестончатые картуши, характерные медальоны с Y-образным орнаментом) в изделиях, атрибутированных Тебризом.

В заключительном параграфе 3.3. приведена попытка сличения орнаментов, представленных в различных материалах. С определенной долей уверенности можно говорить о том, что архитектурные орнаменты города Исфахан могут стать хорошим подспорьем для датирования сефевидской тореvтики конца XVI - первой половины XVII в.. Эта линия исследования требует своего продолжения и углубления на предмет нахождения точных соответствий.

## Заключение

В основе подхода к представленному исследованию орнамента в иранской тореvтике XV-XVII вв. лежит анализ отдельных датированных металлических изделий и орнаментальных композиций, украшающих их поверхности.

Одной из основных задач работы было создание каталога датированных изделий тореvтики Тимуридов и Сефевидов. На данный момент рассмотренные изделия, насчитывающие двадцать четыре предмета, каталогизированы и проанализированы на наличие повторяющихся орнаментальных построений. Каталог позволяет наглядно представить развитие иранской тореvтики на протяжении более чем двух векового временного промежутка. Все изделия, отобранные для каталога, были описаны автором работы, основные орнаментальные мотивы и схемы были зарисованы и в отсканированном виде вошли в корпус каталога. В методологическом отношении именно эта часть работы, в конечном счете, составляющая приложение, сыграла ключевую роль в выявлении повторяющихся мотивов в орнаментальной обработке изделий.

Одновременно с составлением каталога, стало ясно, что чрезмерное внимание к датированным изделиям приводит к низведению исследования изделия до case study. Так необходимость расширения круга рассматриваемых памятников привела к обращению к недатированным предметам тимуридской и сефевидской тореvтики. Важным, и во многом, ключевым изделием для работы явилось изделие, оставшееся от предметного мира туркменского племени Ак-Коюнлу, однако в каталог оно не вошло именно по причине своей неточной датировки.

Гипотеза, выдвинутая в начале работы, была подтверждена в ходе исследования не в полной мере. Действительно, детальный анализ орнаментальных мотивов позволяет исключать отдельные элементы как датирующие, при этом выводя их атрибутирующие качества. Так, многие орнаментальные мотивы, такие как Y-образные построения, четырехчастные картуши с переплетением двулопастных листьев и стилизованных пальметт-лотосов, явно не могут считаться датирующим признаком, но для XV- первой трети XVI вв. являются атрибутом восточно-иранской торевтики Хорасана. Некоторые мотивы становятся маркером целой эпохи, что справедливо для мотива стилизованного лотоса, вписанного в сердцевидный картуш, проявляющегося в торевтике Сефевидов на протяжении целого столетия. Нахождение конкретных орнаментальных соответствий между недатированными изделиями сефевидской торевтики и орнаментами в других материалах, на примере фрагментов декора старой соборной мечети города Исфахан, появившихся в эпоху Сефевидов, все же позволяет сделать вывод о том, что орнамент может претендовать на то, чтобы играть активную роль в атрибуции изделий.

На основе наблюдений сделанных в ходе работы, появилась возможность предложить варианты атрибуций для отдельных изделий торевтики (кат. 6, 13, 14). Тем не менее, интуитивные догадки необходимо верифицировать, сверяя не только орнаменты, но и эпиграфические данные, а так же прочие качества изделий, включая форму и материал, особенности обработки. Относительно орнамента как уточняющего временного маркера следует отметить, что процесс датировки по орнаменту усложняется во многом постоянным возвращением мастеров к схемам и мотивам, разработанным их предшественниками, а так же длительными перерывами между появлением точно датированных изделий: картина последовательной эволюции орнамента даже в сефевидской торевтике, широко представленной



в музейных собраниях, кажется фрагментарной. На данный момент прослежены некоторые закономерности развития отдельных орнаментальных мотивов внутри узкой группы датированных изделий. Составление подробной сравнительной таблицы, демонстрирующей их эволюцию могло бы частично решить проблему уточнения датировок.

Одним из практических достижений работы стало визуализированное подтверждение того, один из трех стилей орнаментальной обработки тимуридской торевтики может быть атрибутирован западным Ираном. Этот вывод стал возможным только при привлечении туркменского подсвечника из Коллекции Дэвида (инв. № 45/1999), наглядно демонстрирующего мотив лозы с пятичастными пальметтами, вписанными в спиральные завитки, часто встречающийся в группе недатированных изделий тимуридской торевтики третьего орнаментального стиля.

Создание сравнительной таблицы орнаментов в торевтике и других материалах (как то архитектурный орнамент керамических изразцов, керамической мозаики, настенных росписей) представляется логичным продолжением основной линии данного исследования. Отдельно следует обратиться к более широкому пласту рукописного материала, так как иллюминированные рукописи могут подтвердить или, возможно, опровергнуть отдельные атрибуции.

Изучение датирующего и атрибутирующего потенциала орнамента в мусульманском искусстве однозначно требует привлечения разностороннего материала. Однако, как показывают результаты данной выпускной квалификационной работы, даже обращение к такому узкому спектру изделий, как датированная торевтика Ирана XV-XVII вв. может внести некоторую ясность в то, какие орнаментальные схемы являются ключевыми для датирования и атрибуций. Работа может быть использована в качестве

примера уточняющего датирования и атрибуций изделий иранской торевтики. Продемонстрированный в работе подход можно применить к любому периоду развития мусульманского искусства, а значит, в дальнейшем, возможно уточнение атрибуций не только для нескольких веков торевтики Ирана, но и для более широкого спектра материалов в различных регионах мусульманского мира.

### Список использованной литературы

1. Брагинский И. С. О проблеме периодизации истории персидской и таджикской литератур. М.: Изд-во Вост. Лит., 1960 . - 20 с.
2. Буркхардт Т. Искусство ислама. Язык и значение. пер. с англ. / Н.П. Локман - Таганрог: Ирби, 2009. - 228.
3. Денике Б.П. Архитектурный орнамент Средней Азии. Л.: Изд-во Всесоюзной академии архитектуры, 1939. - 228 с.
4. Иванов А.А. Медные и бронзовые (латунные) изделия Ирана второй половины XIV – середины XVIII века. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2014. - 304 с.
5. Ивановская В.И. Исламские орнаменты. М.: В. Шевчук, 2010. - 195 с.
6. Каган. М. С. О прикладном искусстве: некоторые вопросы теории Л.: Художник РСФСР, 1961. - 150 с.
7. Кази Ахмад. Трактат о каллиграфиях и художниках / пер. Б. Н. Заходера - М.: Искусство, 1947. -201с.
8. Керимов Л.Г. оглы. Азербайджанский ковер: II. Баку: Гянджлик, 1983. - 242 с.
9. Кверфельдт Э.К. Керамика Ближнего Востока. Л.: Изд-во Гос. Эрмитаж, 1947. - 179 с.
10. Кляшторный С.Г.,Султанов Т.И. Государства и народы евразийских степей. Древность и средневековье. СПб.: Петербургское Востоковедение Orientalia, 2000. - 320 с.
11. Лоренц Н.Ф. Орнамент всех времен и стран. М.: Эксмо, 2009. – 296 с.



12. Пугаченкова Г.А. Музей под открытым небом. Ташкент: Изд-во литературы и искусства им. Гафура Гуляма, 1981. - 61 с.
13. Ремпель Л.И. Архитектурный орнамент Узбекистана. История развития и теория построения. / Под ред. Г.А. Пугаченковой - Ташкент: Гослитиздат УЗССР, 1961. - 606 с.
14. Симаков Н.Е. Искусство Средней Азии. Сборник средне-азиатской орнаментации, исполненный с натуры членом Самарской ученой экспедиции в Среднюю Азию, Н.Е. Симаковым. СПб.: Общество поощрения художеств, 1883. - 50 с.
15. Стародуб Т.Х. Исламский мир: художественная культура VII-XVII вв.: архитектура, изображение, орнамент, каллиграфия. / Т.Х. Стародуб; НИИ Теории и Истории Изобразительных искусств Российской Академии Художеств - М.: Вост. Лит., 2010. - 255 с.
16. Шукуров Ш.М. Искусство Средневекового Ирана. М.: Наука, Главная редакция восточной литературы, 1989. - 248 с.
17. Шукуров Ш.М. Хорасан. Территория искусства. М.: Прогресс-Традиция, 2016. - 400 с.
18. Якубовский А.Ю. Самарканд при Тимуре и Тимуридах. Л.: Типография Госкартмонополии, 1933. - 68 с.
19. Самарканд / фото Н.А. Василькина; сост., автор пояснит. текстов и подписей Л. Л. Ртвиладзе - Ташкент: Изд-во литературы и искусства, 1986. - 274 с.
20. История Востока в шести томах. Т.II. Восток в средние века. М.: - Вост. Лит., 1995. - 716 с.

21. История Древнего Востока : Учеб. для студентов вузов, обучающихся по направлению и специальности "История" / А.А. Вигасин, М.А. Дандамаев, М.В. Крюков и др.; Под ред. В.И. Кузищина - 3-е изд., перераб. и доп. - М : Высш. шк., 1999. - 462 с.
22. История Стран Азии и Африки в средние века в 2ч. Т.II. / Под ред. Ф.М Ацамба, З.Г. Лапина, М.С. Мейер - М.: Изд-во Московского Университета, 1987. - с.
23. История Ирана с древнейших времен до конца XVIII в. / Под ред. акад. В. В. Струве, акад. И.А. Орбели - Л.: Изд-во Ленинградского университета, 1958. – 392 с.
24. Образцы каллиграфии Ирана и Средней Азии. XVI- XXI вв. / Статья Г.И. Костыговой; Под ред. А.Н. Болдырева и А.Л. Троицкой - М.: Изд-во Вост. Лит., 1963. – 274 с.
25. Популярная художественная энциклопедия в 2 томах. Т II / Под ред. В.М. Полевого - М.: Изд-во Советская энциклопедия, 1986. - 431 с.
26. Atil E. Islamic Metalwork in the Freer Gallery of Art. / E. Atil , W.T. Chase, P. Jett - Washington D.C.: Smithsonian Institution Press, 1985. - 272 pp.
27. Dowlatshahi A. Persian Designs and Motifs for Artists and Craftsmen. /10<sup>th</sup> edition - Tehran: Soroush Press, 2015. - 119 pp.
28. Jones O. The Grammar of Ornament: ill. by examples from various styles and ornaments /forew. by J-P. Midant - Paris: L'Aventurine, 2001. - 228 pp.
29. Farrokh, K. Iran at war, 1500-1988. Oxford: Osprey Publishing, 2011. - 479 pp.
30. Gombrich E. H. The Sense of Order. A Study in Psychology of Decorative Art. Singapore: Phaidon Press Limited, 2002. - 419 pp.

31. Grabar O. The Mediation of Ornament. The A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts, 1989. (Bollingen Series, 35/38.) Princeton: Princeton University Press, 1992. - xxv, 284 pp.
32. Komaroff L. The golden disk of heaven: metalwork of Timurid Iran. / Persian Art Series, no. 2. - N-Y.: Bibliotheca Persica, 1992. - xi, 301 pp.
33. Melikian-Shirvani A.S. Le chant du monde. L'Art de l'Iran Safavide; 1501-1736 / catalogue de l'exposition: Paris - Musee du Louvre. 5 octobre, 2007- 7 janvier, 2008 - P.: Louvre, 2007. - 463 pp.
34. Reigl A. Problems of Style. Foundations for a History of Ornament. trans. from Germ. / E. Kain - Princeton: Princeton University Press, 1992. - 439 pp.
35. Snodin M., Howard M. Ornament. A Social History since 1450. New Haven: Yale University Press, 1996. - 232 pp.
36. Wade D. Pattern in Islamic Art. L.: Studio Vista, 1976. - 144 pp.
37. Cosmophilia: Islamic Art from the David Collection, Copenhagen /exh. cat. by S. S. Blair and J. M. Bloom; Chestnut Hill, MA, Boston Coll., McMullen Mus. Chicago. - Chicago: Smart Mus. A., 2006. - 220 pp.
38. Grove Encyclopedia of Islamic Art and Architecture/ red. J. M. Bloom, Sh. S. Blair - N-Y.: Oxford University Press, 2009. - 2124 pp.
39. Hunt for Paradise. Court Arts of Safavid Iran 1501-1576. / Ed. by J. Thompson, Sh. Canby - Milan: Skira Editore, 2009. - 340 p.
40. Islamic Ornamental Design: 1001 Islamic Ornamental Designs/ Introduction by Humbert C. and Hélène Denizot - Fribourg: Societe française du livre, 1980. - 236 pp.

## Электронные ресурсы

1. Abdullahi Y., Embi M. R. Evolution of Islamic Geometric Patterns. *Frontiers of Architectural Research*, Issue 2- March 2013 - (243-251) / HEP Frontiers Online - URL: <http://academic.hep.com.cn/foar/CN/10.1016/j.foar.2013.03.002>. Дата обращения: 09.05.2017.
2. Abdullahi Y., Embi M. R. Evolution of Abstract Vegetal Ornaments in Islamic Architecture. *Archnet- International Journal of Architectural Research*, Volume 9 - Issue 1 - March 2015 - (31-49) - Regular Section.- URL: [http://archnet-ijar.net/index.php/IJAR/article/view/558/pdf\\_41](http://archnet-ijar.net/index.php/IJAR/article/view/558/pdf_41). Дата обращения: 14.12.2015.
3. Barari M. *Negahi be tarikhche-ye islimi va khatai /Daneshgah-e Honar, Isfahan* URL: <http://masters.aui.ac.ir/Masters/IntPages/?action=pages&masterID=d2ed45a52bc0edfa11c2064e9edee8bf&ItemID=15&LaID=1>. Дата обращения: 05.05.2017. (перс. яз.)
4. Golombek L. The function of Decoration in Islamic Architecture. 1988/ In *Theories and Principles of Design in the Architecture of Islamic Societies*. Margaret Bentley Sevcenko (ed). Cambridge, Massachusetts: Aga Khan Program for Islamic Architecture. - URL: <https://archnet.org/system/publications/contents/4232/original/DPC0430.pdf?1384781929>. Дата обращения: 11.05.2017.
5. Khalilian A. Arabesque. /*Honarha-ye dasti* - URL: <http://khaliliyan.persianblog.ir/post/4/>. Дата обращения: 05.05.2017. (перс. яз.)
6. Khazaei M. The Arabesque (Islimi); Its Formation and Religious Devotion in Early Islamic Art of Persia. / *Academia.edu* / URL: <http://www.academia.edu/7462305/Arabesque>. Дата обращения: 10.05.2017.
7. Khazaei M. The Source and Religious Symbolism of the Arabesque in Medieval Islamic Art of Persia/ *Central Asiatic Journal*, 2005 Issue 49: 7-56. URL: <http://www.jstor.org/stable/41928375>. Дата обращения: 10.05.2017.

8. Komaroff, L. "Pen-case and Candlestick: Two Sources for the Development of Persian Inlaid Metalwork". *Metropolitan Museum Journal* 23. 1988. / University of Chicago Press, Metropolitan Museum of Art: 89-102. - URL: <http://doi.org/10.2307/1512849>. Дата обращения: 28.11.2015.
9. Komaroff L. "A Thousand designs for the Sake of One Bowl": A Wine Vessel with Persian Inscriptions at LACMA. / *Atribus Asiae*, Vol. 67, No. 1, Pearls from Water. Rubies from Stone. Studies in Islamic Art in Honor of Priscilla Soucek. Part II (2007) pp. 25-38. URL: <http://www.jstor.org/stable/25261868>. Дата обращения: 30.09.2015.
10. Melikian-Shirvani A.S. Safavid Metalwork: a Study in Continuity / *Iranian Studies*, 7:3-4, 543-585. URL: <http://dx.doi.org/10.1080/00210867408701476>. Дата обращения: 06.10.2016.
11. Ringgenberg P. Islamic Ornamentation: Reflections on its Humanistic, Cosmological and Metaphysical aspects - URL: <http://patrickringgenberg.com/?q=node/52>. Дата обращения: 10.04.2017.
12. Sardar M. The Arts of Iran, 1600–1800. In Heilbrunn Timeline of Art History. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000 - URL: [http://www.metmuseum.org/toah/hd/safa\\_2/hd\\_safa\\_2.htm](http://www.metmuseum.org/toah/hd/safa_2/hd_safa_2.htm) (October 2003). Дата обращения: 13.04.2016.
13. Yalman S. The Art of the Safavids before 1600. In Heilbrunn Timeline of Art History. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000 - URL: [http://www.metmuseum.org/toah/hd/safa/hd\\_safa.htm](http://www.metmuseum.org/toah/hd/safa/hd_safa.htm) (October 2002). Дата обращения: 13.04.2016.
14. Zakrevsky D. Calligrapher Families of Tabriz (8th/14th–10th/16th centuries)/ DYNTRAN: Dynamics of Transition/ URL: <https://dyntran.hypotheses.org/995>. Дата обращения: 09.03.2017.
15. Metalwork. *Encyclopedia Iranica* / *Encyclopedia Iranica Online* - URL: <http://www.iranicaonline.org/articles/metalwork>. Дата обращения: 05.04.2016.

16. Metalwork, weapons and Jewelry – The David Collection /The David Collection - URL:  
<https://www.davidmus.dk/en/collections/islamic/materials/metal/art/45-1999>.  
 Дата обращения: 07.02.2016.
17. Al-Imami Sayyid Naqqash Al-Huseinin. Inscribed Bowl / The Met - URL:  
<http://www.metmuseum.org/art/collection/search/444614>. Дата обращения:  
 23.04.2016.
18. Bowl. Turanshah / V&A Search the Collection - URL:  
<http://collections.vam.ac.uk/item/O67416/bowl-turanshah/>. Дата обращения:  
 10.05.2016.
19. Engraved Lamp Stand with Chevron Pattern / The Met - URL:  
<http://www.metmuseum.org/art/collection/search/448240>. Дата обращения:  
 24.04.2016.
20. Heydar Al-Hoseyni. Lamp Stand/ The Met - URL:  
<http://www.metmuseum.org/art/collection/search/444554>. Дата обращения:  
 24.04.2016.
21. The 'Khamsah' of Niẓāmī (1539-1543) /British Library Digitised Manuscripts – URL: [http://bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=or\\_2265\\_fs001r](http://bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=or_2265_fs001r).  
 Дата обращения: 18.02.2017.
22. Wine Bowl / V&A Search the Collection - URL:  
<http://collections.vam.ac.uk/item/O76928/wine-bowl/>. Дата обращения:  
 10.05.2016.

## Приложение

### Каталог

Одной из основных задач данной работы стало создание каталога точно датированных металлических предметов, позволяющих датировать схожие по материалу, форме и орнаментальным композициям предметы искусства Ирана XV-XVII вв. Для этого были отобраны и описаны двадцать шесть точно датированных предметов, представляющих наибольший интерес в рамках. Для облегчения визуализации описаний, некоторые из орнаментов, представленных на рассматриваемых металлических предметах, были специально зарисованы. Каталог составлен в хронологическом порядке, его можно условно разделить на две части: датированные изделия эпохи Тимуридов и датированная тореvtика Сефевидов. Поскольку атрибуции и датировки в некоторых случаях вызывают вопросы у исследователей, все изделия было решено поместить в один каталог.

Структура каталожной карточки:

- номер в каталоге, тип изделия,
- дата изготовления,
- имя мастера-торевта (в случае его наличия),
- атрибуции (если таковые предложены),
- материал, тип обработки.
- место хранения, инвентарный номер (для музейных коллекций),
- общий вид изделия,
- описание,
- зарисовки орнаментальных схем.

1.Таз, 729 г. х./1351-1352 гг. н.э.

Мастер Тураншах, Иран

Медный сплав; гравировка и инкрустация серебром и золотом

Музей Виктории и Альберта, Лондон, Великобритания (760-1889)



Ил. 1 URL: <http://collections.vam.ac.uk/item/O67416/bowl-turanshah/>. Дата обращения: 10.05.2016.

Таз, богато декорированный различными орнаментальными композициями, которые организованы концентрическими поясами, расходящимися от горла сосуда к его дну. Тогда как гравировка очерчивает основные формообразующие линии орнамента, инкрустация серебром расставляет смысловые акценты на составных элементах орнаментальных построений. Центральные пояса тулова представляют собой наложение крупного орнамента на более мелкий, образованный концентрическими



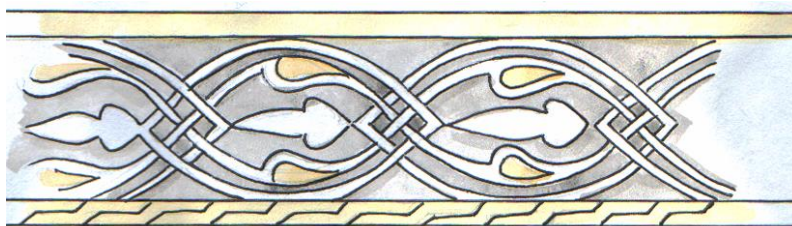
завитками изящной растительной лозы, снабженной миниатюрными пальметтами (трехчастными) и выступами, образующими листочки.

Два орнаментальных пояса ограничивают центральное поле со сценами охоты. Оба пояса разделены на сегменты медальонами с трехчастным геометрическим построением в виде перевернутой английской Y (ил. 1.1). В обоих орнаментальных поясах идентичным образом чередуются три орнамента, из которых наиболее вытнтыми являются два, а именно: гон животных и растительная лоза (ил. 1.1). Более точно этот растительный



Ил. 1.1 Рисунок автора

орнамент можно охарактеризовать как наложение двух лоз (компактные синусоиды), с двуллопастными листьями. Получаемые при наложении промежутки заполнены трилистниками. Другой орнаментальный пояс украшает горлышко таза и представляет собой комбинацию растительного и геометрического орнамента, образованного двойным пересечением синусоид различного размера (ил.1.2): на пересечении синусоид проявляется ромб, разделенный на четыре равные части, а в полученных эллиптических пропусках оказываются горизонтально растянутые трехчастные пальметты. Сами синусоиды имеют утолщения в виде каплевидных листочков.



Ил. 1.2 Рисунок автора

2. Чаша 811 г. х. / 1408-1409 гг. н. э.

Медь; ковка, гравировка, лужение

Собрание Государственного Эрмитажа, Санкт-Петербург, РФ,

Инв. № ИР-2173

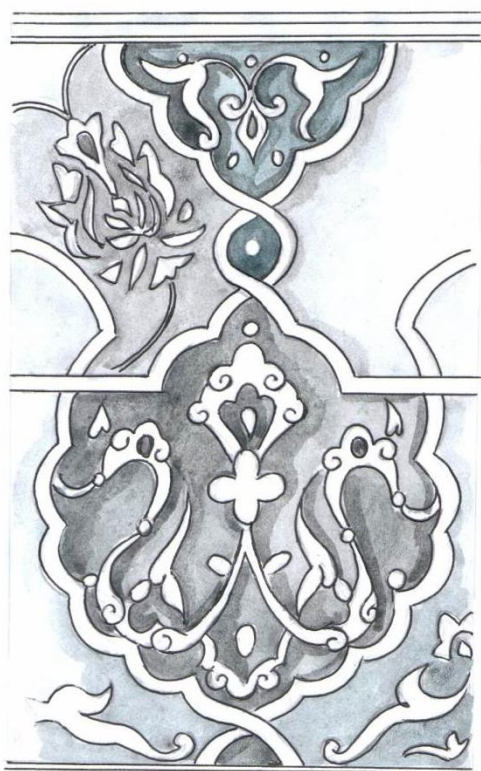


Ил. 2 Фото В.С. Теребенина, ISBN 978-5-93572-552-5  
© Государственный Эрмитаж, 2014

Чаша с ножкой, стенки расширяются ближе к отогнутой кромке сосуда. Орнаментом декорирована кромка изделия с внутренней стороны и внешняя сторона изделия. Внутренняя поверхность украшена двумя поясами: первый орнаментальный, представляет собой переплетение жгутов, второй заполнен картушами с надписями, выполненными почерком сульс, перемежающимися картушами со стилизованными изображениями лотосов (ил. 2.1), в продольном разрезе. Внешняя поверхность сосуда при помощи орнамента делится на пояса (сверху вниз): два пояса с каллиграфическим орнаментом, заключенным в картуши округлой формы, перемежающиеся картушами со стилизованными лотосами. Надписи верхнего пояса выполнены почерком сульс, надписи нижнего — наста'ликом. Эти пояса отделены от крупного орнаментального поля несколькими горизонтальными линиями.

Орнаментальное поле делится на сегменты фестончатыми картушами арочной формы, заключающими в себя построения из растительной лозы и китайских облачков, и фестончатыми картушами с растительной лозой (ил.2.3). Остальное пространство орнаментального поля заполнено переплетениями растительной лозы с характерными листьями, похожими на головы змей, и изображениями лотосов в продольном разрезе (ил.2.3).

Содержание надписей обоими почерками сводится к бейтам из Хафиза.



Ил. 2.2 Рисунок автора



Ил. 2.1 Рисунок автора



Ил. 2.3 Рисунок автора

3. Кувшин, 861 г. х./1456-1457 гг. н.э.

Мастер Хабиб Аллах ибн Али Бахарджани, Иран

Латунь; инкрустация серебром

Museum für Islamische Kunst, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz,  
Берлин, Германия (1.3606)



Ил. 3 Komaroff, L. 2007. "'A Thousand Designs for the Sake of the Bowl': A Wine Vessel with Persian Inscriptions at LACMA". *Artibus Asiae* 67 (1). Artibus Asiae Publishers: 25–38. - URL: <http://www.jstor.org/stable/25261868>. . Дата обращения: 16.11.2015.

Кувшин обильно декорирован растительным, растительно-геометрическим и каллиграфическим орнаментами, концентрическими поясами расходящимися от горла сосуда к его основанию. Несмотря на то, что растительно-геометрическим орнаментальным построениям отведена большая площадь поверхности сосуда, каллиграфические орнаменты выделяются за счет своего расположения (горло кувшина, наиболее широкая часть тулова) и однородного фона, не фрагментированного орнаментом.

Полосы растительно-геометрического орнамента обрамляют каллиграфические надписи. Эти пояса можно условно разделить на две категории: более компактные полосы с варьирующимися орнаментами (горло, валик, основание сосуда) и на сложно-переплетенное орнаментальное



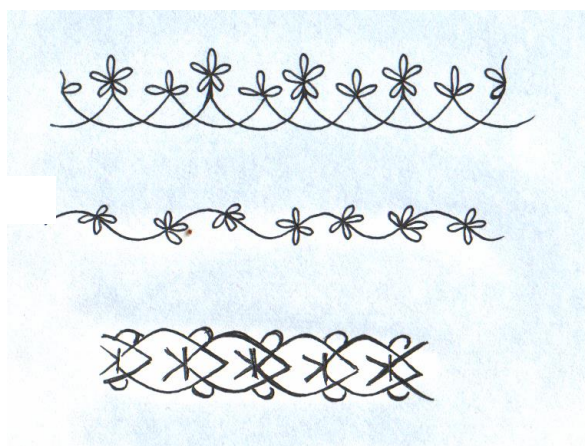
поле, зеркально отображенное по обе стороны от центральной каллиграфической надписи тулова.

Орнаменты кувшина отличаются большой степенью стилизации – растительные компоненты (пальметты, листья) максимально «замаскированы» под геометрический орнамент. Выделяются лишь две исключительно растительные композиции (ил. 3.1: а, б): основание (чередующиеся бутоны, объединенные общей дугообразной лозой) и первый пояс тулова, отсчитывая от валика (синусоида с засечками, напоминающими четырехлопастные пальметты).

Орнамент валика отдаленно напоминает еще до-тимуридскую композицию. Цепь эллиптических звеньев, заполненных стилизованными пучкообразными пальметтами опоясывает стык тулова и горла кувшина (ил.3.1: в).

Переплетения большого орнаментального поля, хотя и снабжены все теми же пучкообразными пальметтами, в большей степени продукт геометрических построений. Переплетения дуг, стрелообразные элементы, устремленные к каллиграфическому поясу плавно нисходят до прямых, чье движение ограничено лишь появлением нового орнаментального пояса и, пожалуй, засечками, символизирующими пальметты.

Ил.3.1 а, б, в. Рисунок автора



4. Кувшин, 866 г. х./1461-1462 гг. н.э.

Мастер Хабиб Аллах ибн Али Бахарджани

Латунь; инкрустация серебром

Музей Виктории и Альберта, Лондон, Великобритания (943-1886)



Ил. 4 Komaroff, L. 2007. "'A Thousand Designs for the Sake of the Bowl': A Wine Vessel with Persian Inscriptions at LACMA". *Artibus Asiae* 67 (1). Artibus Asiae Publishers: 25–38. - URL: <http://www.jstor.org/stable/25261868>. Дата обращения: 16.11.2015.

Кувшин обильно декорирован растительным, растительно-геометрическим и каллиграфическим орнаментами, концентрическими поясами расходящимися от горла сосуда к его основанию. Полосы растительно-геометрического орнамента обрамляют каллиграфические надписи. Наиболее акцентированным из каллиграфических орнаментов является орнамент горла с двух сторон обрамленный идентичными геометрическими поясами (цепочное переплетение кривых, снабженное завитками).

Каллиграфический пояс тулова кувшина становится дробным, будто бы сливается с геометрическими построениями симметричных орнаментальных полей, обрамляющих его сверху и снизу. В центре он прерывается прямоугольным полем, в которое вписан медальон, стертость которого не позволяет сделать внятные выводы о его природе.

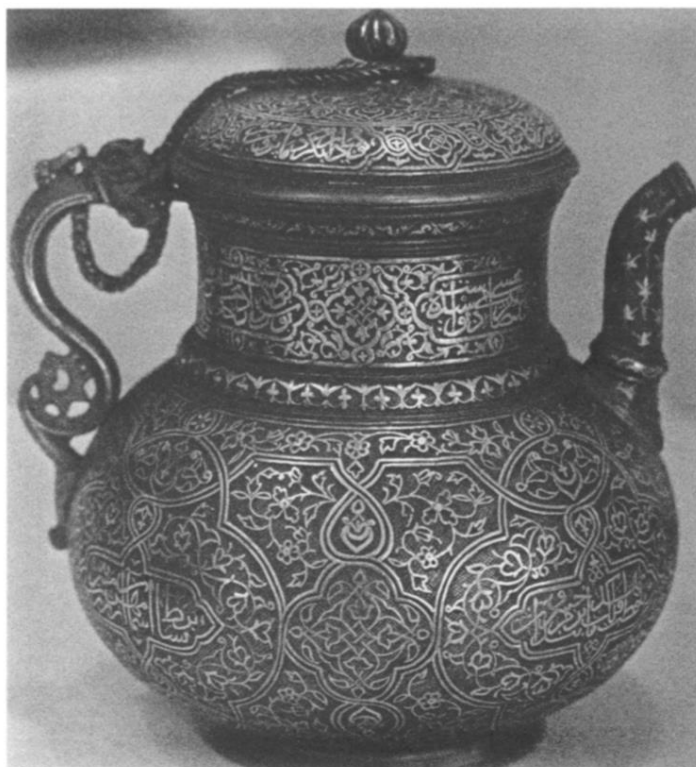
По сравнению со своим более ранним сосудом, мастер усложняет орнаментальные построения (снабжает их большим количеством деталей, вариаций с трех и пятичастными пальметтами, которые уже сложно назвать «засечками» или «пучками линий»). Однако, в целом, эти геометрические построения концентрируются вокруг пересечений полудуг и стреловидных окончаний этих пересечений, направленных в сторону от центральных каллиграфических поясов тулова.

### 5. Кувшин с крышкой, 871 г. х./1466 г. н. э

Мастер Хусейн Шамс ад-Дин Шихаб ад-Дин ал-Бирджанди

Латунь; инкрустация золотом и серебром

Türkve Islam Eserleri Müzesi Стамбул, Турция (2961)

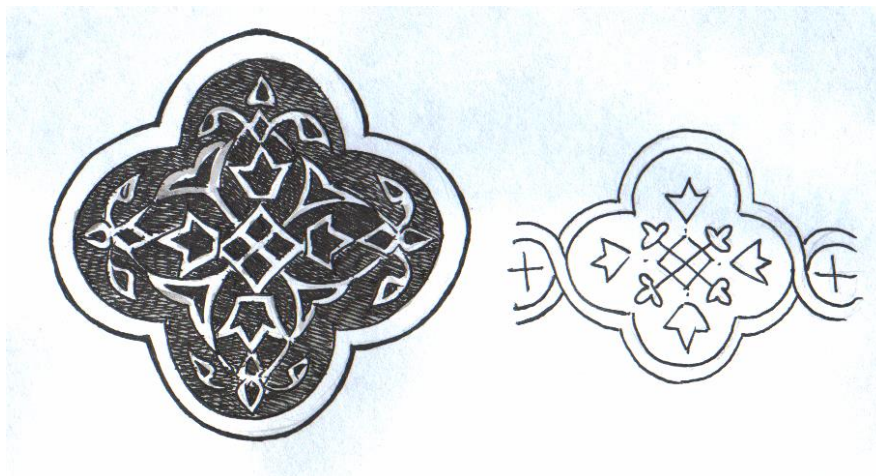


Ил. 5 Komaroff, L. 2007. "'A Thousand Designs for the Sake of the Bowl': A Wine Vessel with Persian Inscriptions at LACMA". *Artibus Asiae* 67 (1). Artibus Asiae Publishers: 25–38. - URL: <http://www.jstor.org/stable/25261868>. . Дата обращения: 16.11.2015.

Горло сосуда декорировано тугим переплетением растительной лозы с двулопастными вытянутыми листьями. На фоне этой лозы выделяются каллиграфические картуши и медальоны. Тулово сосуда орнаментом расчленено на поля сложной формы (образованные пересечением кривых, а не прямых линий). Основной формообразующий элемент этой своеобразной решетки – четырехлопастный медальон, повторяющийся в различных масштабах (в более крупные вписаны каллиграфические картуши) (ил. 5.1). Полученные поля достаточно плотно заполнены симметричными



построениями растительной лозы, обильно снабженной различными бутонами, цветами, трехчастными пальметтами.



Ил. 5.1 Рисунок автора

Более мелкие четырехлопастные медальоны заполнены симметричной орнаментальной композиций, представляющей собой крестообразное пересечение двух прямых, завершающихся двулопастными листьями. Получившееся пересечение переплетено с ромбом, из вершин которого выходят трехчастные лотосо-видные пальметты.

Носик кувшина, декорирован орнаментом, представляющим собой сетку, сформированную пересечением продленных пучкообразных пальметт.

Валик, соединяющий горло и тулово кувшина декорирован так: трехчастные пальметты вписаны в многократно повторенные стреловидные картуши.

При рассмотрении орнаментов крышки возникают некоторые сложности, ввиду отсутствия фотоматериалов, демонстрирующих ее фронтально. Однако можно с уверенностью говорить о повторении пояса с картушами и сложными четырехчастными медальонами (заполненными еще более стилизованными мотивами, восходящими к исходному мотиву).

6. Основание подсвечника, 880 г. х. / 1475-1476 гг. н. э.

Хорасан

Бронза (латунь); литье, ковка, гравировка

Собрание Государственного Эрмитажа, Санкт-Петербург, РФ

Инв. № ИР-2005



Ил.6 Фото В.С. Теребенина, ISBN 978-5-93572-552-5

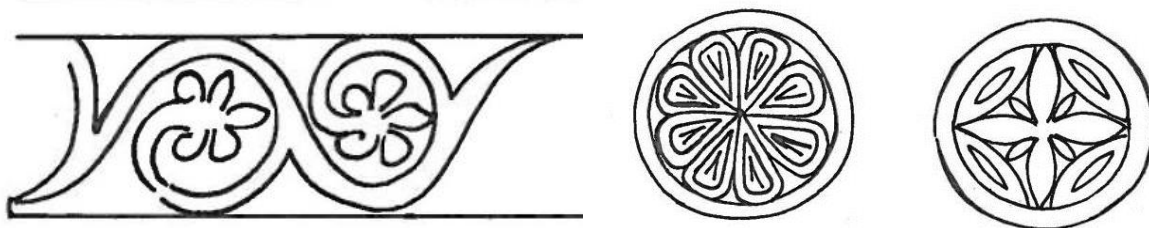
© Государственный Эрмитаж, 2014

Основание подсвечника колоколообразной формы. Нижний край у основания слегка отогнут. Плечики основания сходятся под углом. Декоративная программа изделия поясная. Плечики декорированы двумя полосами растительного орнамента, состоящего из растительной лозы и перевитого жгута. Тулово отделено от плечиков пустым валиком. Тулово оформлено тремя поясами (сверху вниз):

- растительная лоза (ислими) с пятичастными характерными пальметтами, вписанными в завитки лозы (ил. 6.1: а);
- центральный пояс состоит из шести медальонов, заполненных соответственно Y-образным орнаментом, фронтальными изображениями восьмилепестковых цветов (ил. 6.1: б) и ромбами, с вписанными в них стилизованными изображениями цветков (ил. 6.1: в). Фоном для медальонов служит поле, заполненное надписями почерком сульс;
- переплетение двух жгутов.

Ближе к основанию декоративную программу подсвечника завершают два незаполненных валика и пояс с растительной лозой и пальметтами, аналогичный верхнему поясу тулова.

Персидские надписи почерком сульс благопожелательного характера, содержат фрагмент стихотворения поэта Салихи Хорасани, восстанавливающийся по анталогии Алишера Навои (Маджалис-ан-нафаис),. Поэт был активен во второй половине XV в. на территории Хорасана.



Ил. 6.1 а, б, в. Рисунок автора

7. Кувшин, 893 г. х./1487-88 гг. н. э.

Мастер Кутб ад-Дин Наджм ад-Дин ал-Кухистани

Латунь; инкрустация золотом, серебром

Место нахождения не установлено (photo: Christie's sale cat.[London, 1972], lot 76)



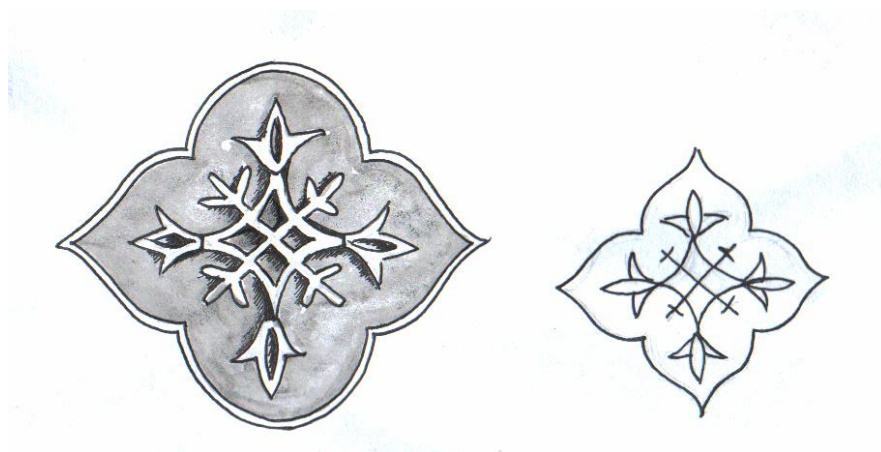
Ил. 7 Komaroff, L. 2007. "'A Thousand Designs for the Sake of the Bowl': A Wine Vessel with Persian Inscriptions at LACMA". *Artibus Asiae* 67 (1). Artibus Asiae Publishers: 25–38. - URL: <http://www.jstor.org/stable/25261868>. . Дата обращения: 16.11.2015.

Кувшин обильно украшен орнаментальными композициями: в первую очередь растительными, и уже во вторую — каллиграфическими (под них оставлены только картуши, со всех сторон окруженные растительной лозой). Сохраняется композиционное деление на орнаментальные пояса, нисходящие по поверхности сосуда от горла к основанию.

Наиболее узкие пояса орнамента характеризуются геометрическими переплетениями кривых (исход горла, валик на стыке горла и тулова). Выделяются синусоиды и ромбовидные переплетения, полученные при наложении полу-дуг друг на друга.

Центральное орнаментальное поле заполнено плотным переплетением растительной лозы с двулопастными усеченными и двулопастными вытянутыми листьями, пятичастными пальметтами. На фоне этих растительных построений выделяется пояс, образованный чередованием картушей с надписями и четырехчастных картушей, с заостренными горизонтальными «лепестками» (ил. 7.1). В этих медальонах прослеживаются отголоски построений более раннего кувшина, созданного на два десятилетия ранее. Разница заключается лишь в том, что крестообразное пересечение медальона образовано линиями, завершающимися уже не двулопастными листьями, а трехчастными пальметтами.

Два зеркально повторяющие друг друга пояса орнамента ограничивают центральное орнаментальное поле. Полностью отследить построение этого орнамента представляется трудным ввиду отсутствия других изображений кувшина, нынешнее местоположение которого не установлено. Тем не менее, можно говорить о переплетении орнаментальных картушей, описывающих пятичастные пальметты.



Ил. 7.1 Рисунок автора

8. Тарелка, 902 г. х./1496-97 гг. н. э.

Восточный Иран

Музей Виктории и Альберта, Лондон, Великобритания (374-1897)



Ил. 8 Komaroff, L. 2007. "'A Thousand Designs for the Sake of the Bowl': A Wine Vessel with Persian Inscriptions at LACMA". *Artibus Asiae* 67 (1). Artibus Asiae Publishers: 25–38. - URL: <http://www.jstor.org/stable/25261868>. . Дата обращения: 16.11.2015.

Внешняя поверхность тарелки лишена орнаментальной обработки, в то время как внутренняя снабжена орнаментальными построениями каллиграфического, растительного и геометрического характера, организованными по принципу концентрических окружностей.

Край тарелки украшен простым геометрическим орнаментом из насечек, образующим построение схожее с греческим меандром. Бортик оформлен концентрическим орнаментальным поясом из шести картушей, заполненных надписями на персидском языке, выполненными многоуровневым насхом (содержание поэтическое, авторства Са‘ади, Дагеки, Фирдоуси). Картуши с

надписями перемежаются шестью медальонами, заполненными Y-образным орнаментом.

Центральное поле тарелки представляет собой трехчастную композицию симметричную относительно центрального медальона с шести-зубчатым построением. Главными формообразующими элементами этой композиции являются остроконечные фестончатые картуши, обрамляющие цветок лотоса, представленный в разрезе (ил. 8.1: а). Промежутки между картушами заполнены плотным переплетением китайских облачков (ил. 8.1: б).



Ил. 8.1 а, б. Рисунок автора



9. Тарелка, 902 г. х. / 1496-1497 гг. н. э.

Медь; ковка, гравировка, лужение

Собрание Государственного Эрмитажа, Санкт-Петербург, РФ

Инв. № ИР-2144



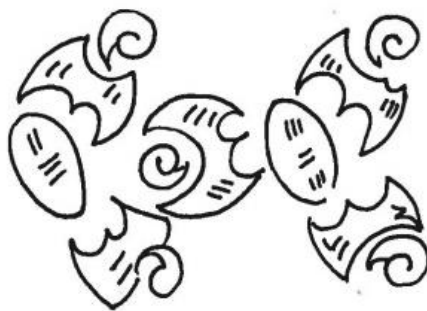
Ил. 9 Фото В.С. Терехина, ISBN 978-5-93572-552-5  
© Государственный Эрмитаж, 2014

Внешняя поверхность тарелки лишена орнаментальной обработки, в то время как внутренняя снабжена орнаментальными построениями каллиграфического, растительного и геометрического характера, организованными по принципу концентрических окружностей.

В центральное поле вписан квадрат с повторяющимся мотивом свастики, фон заполнен орнаментом из китайских облачков зубчатого типа (ил. 9.1). Единственный пояс заполнен округлыми картушами, содержащими надписи, выполненные почерком сульс. Эти картуши перемежаются шестью медальонами с Y-образным орнаментом.



Содержание надписей: по два бейта из стихов трех персидских поэтов (Са‘ади, Дагеки и Фирдоуси), все благопожелательного характера. Такое сочетание цитат, вполне устоявшееся, и встречается в других датированных изделиях: например, в тарелке из музея Виктории и Альберта (кат. № 8)



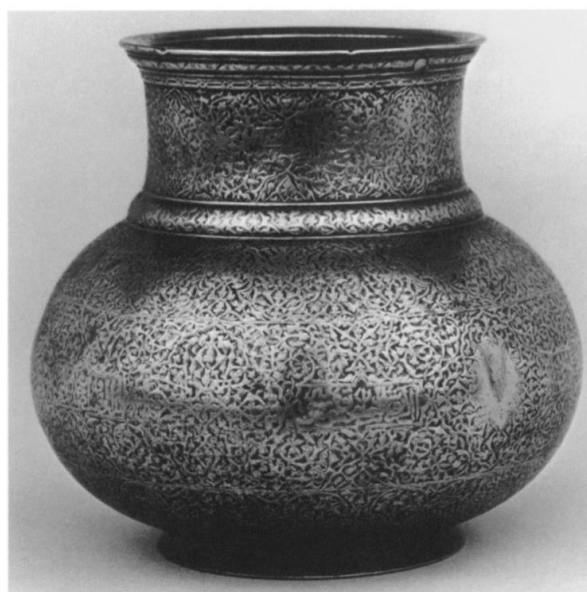
Ил. 9.1 Рисунок автора

10. Кувшин, 910 г. х./1505 г. н. э.

Мастер Шамс ад-Дин ал-Бирджанди

Латунь; инкрустация серебром

Museum für Islamische Kunst, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz,  
Берлин, Германия(1.6052)

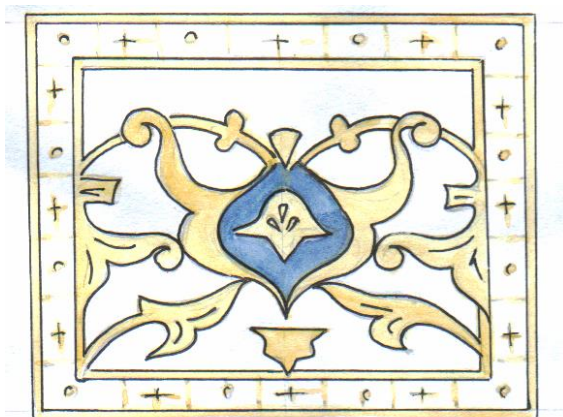


Ил. 10 Komaroff, L. 2007. "'A Thousand Designs for the Sake of the Bowl': A Wine Vessel with Persian Inscriptions at LACMA". *Artibus Asiae* 67 (1). Artibus Asiae Publishers: 25–38. - URL: <http://www.jstor.org/stable/25261868>. . Дата обращения: 16.11.2015.

Внешняя поверхность кувшина обильно декорирована растительным орнаментом, на фоне которого едва проявляются редкие каллиграфические картуши.

Орнаментальные построения композиционно оформлены в поля (горло и тулово кувшина) и пояса (валик на стыке горла и тулова; венчик). Наиболее отчетливыми можно считать орнаменты поясов. В верхней части сосуда они геометрические: синусоида, цепочное переплетение прямых. Орнамент валика растительный: трех-частная пальметта вписана в стреловидный картуш (ср. с зарисовкой орнамента из рукописи Хамсе Низами 1431г.) (ил. 10.1).

Основные орнаментальные поля отличаются максимально тугим переплетением растительной лозы (за участками инкрустации практически не виден первоначальный фон сосуда). Из трудно-читающихся переплетений лозы можно выделить стреловидные картуши, с вписанными в них трехчастными пальметтами (вариация орнамента валика), спиралевидные завитки лозы, различные вариации использования мелких трехчастных пальметт. Несмотря на видимую целостность орнаментального поля, художник все же не отступает от традиционной схемы концентрических поясов: на тулове кувшина прослеживаются линии симметрии орнамента, заменяющие собой разделительные пояса, встречавшиеся на более ранних объектах.



Ил. 10.1 Рисунок автора

11. Таз, 916 г. х. /1510-1511 гг. н. э.

Мастер Махмуд Али, Герат

Белая бронза, ковка, гравировка, заполнение черным пигментом

Музей Виктории и Альберта, Лондон, Великобритания (1191-1854)



Ил. 11 URL: <http://collections.vam.ac.uk/item/O76928/wine-bowl/>. Дата обращения: 10.05.2016.

У таза отсутствует ярко-выраженный бортик. Орнаментом декорированы стенки изделия и днище с внешней стороны.

Композиция оформления стенок таза поясная:

- растительная лоза с двулопастными листьями и бутонами;
- полоса со звездчатыми (восьмиугольными) каллиграфическими картушами, перемежающимися растительной лозой с бутонами (ил. 11.2);
- повторение синусоиды растительной лозы;
- нижнее орнаментальное поле с китайскими облачками, на фоне растительной лозы (ил. 11.1).

Днище оформлено в концентрической композиции: в центре затертый растительный орнамент, окруженный поясом из линейного орнамента, образованного засечками. Следующий пояс состоит из треугольных

полукартушей с растительным наполнением, завершающихся стилизованными лотосами. Замыкает concentрическую композицию пояс из растительной синусоиды с пальметтами.



Ил. 11.1 Рисунок автора



Ил. 11.2 Рисунок автора



## 12. Кувшин с крышкой

918 г. х. / 1512 гг. н. э.

Герат

Латунь; инкрустация золотом и серебром; гравировка

David's Collection, Дания, Копегаген, Дания (34/1986)



Ил. 12 Кат. 69 *Cosmophilia: Islamic Art from the David Collection, Copenhagen* (exh. cat. by S. S. Blair and J. M. Bloom; Chestnut Hill, MA, Boston Coll., McMullen Mus. Chicago, U. Chicago, IL, Smart Mus. A.; 2006

В декоре кувшина преобладает поясная композиция. От горлышка кувшина к основанию более широкие полосы орнамента чередуются с более узкими. Узкие полосы орнамента представляют собой простую растительную лозу, украшенную трехчастными пальметтами. Более широкие полосы содержат орнамент из ритмически повторяющихся четырехчастных картушей, помещенных на орнаментальное поле, образованное

переплетением растительной лозы. Орнамент крышки повторяет орнаментальные схемы кувшина. Принципиально отличается от общей орнаментальной схемы лишь орнамент пояска, украшающего основание сосуда: вместо растительной лозы появляется двойной зиг-заг, перемежающийся трехчастными пальметтами. Ручка сосуда украшена драконовидная.

13. Таз, 998 г. х. /1526-1527 гг. н.э.

Мастер Аболла Наккаш

Бронза, литье

Частное собрание, Великобритания (М. 1971-2)



Ил. 13 Melikian-Shirvani A.S. Safavid Metalwork: a Study in Continuity / *Iranian Studies*, 7:3-4, 543-585.  
URL: <http://dx.doi.org/10.1080/00210867408701476>. Дата обращения: 06.10.2016.

Таз с отогнутой кромкой. Композиция оформления поясная (сверху вниз):

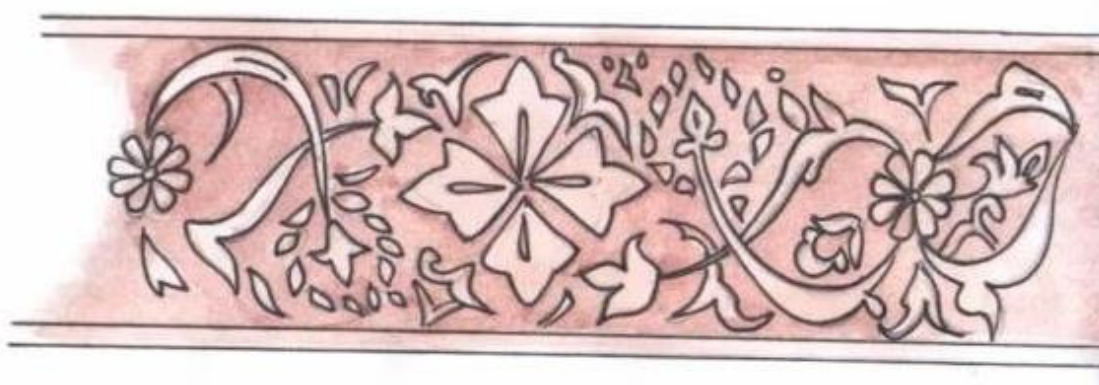
- тонкий пояс повторяющихся инвертированных арок (ил. 14.1);
- пояс с растительной лозой и крупными четырехчастными пальметтами и розетками, содержащий так же восьмилепестковые цветы и побеги, завершающиеся трилистником, окруженным листьями (ил. 14.2);
- пояс с каллиграфическими картушами (почерком сульс), перемежающимися фестончатыми медальонами с переплетениями растительной лозы вместе с надписями сульсом. Все помещено на фон растительной лозы с завитками из двух- и трехлопастных листьев;
- повторение растительной лозы из второго пояса;



— пояс наиболее близкий к донцу полностью рассмотреть не удастся, однако можно с уверенностью говорить о том, что он состоит из повторения арко-образных фестончатых мотивов, заполненных растительной лозой.



Ил. 13.1 Рисунок автора



Ил. 13.2 Рисунок автора

14. Таз, 942 г. х. / 1535-36 гг. н. э.

Мастер Ал-Имами Сайид Наккаш ал-Хусейни, Тебриз

Медь; гравировка, фон заполнен черным пигментом

Метрополитен, Нью-Йорк, США (91.1.615)



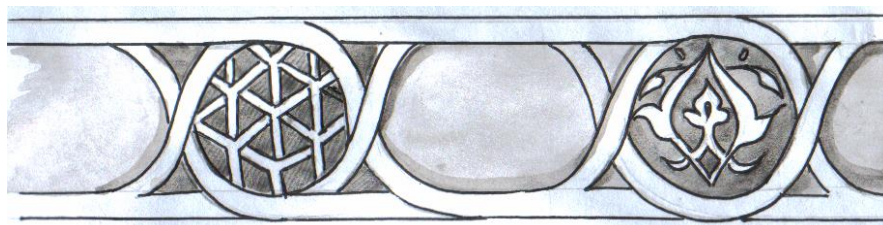
Ил. 14 URL: <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/444614>. Дата обращения: 14. 04. 2016.

Гравированный медный сосуд, с заполнением фона черным пигментом. Внутренняя поверхность сосуда лишена орнаментальных композиций, в то время как внешняя обильно снабжена растительными и каллиграфическими орнаментами, располагающимися поясами от горла сосуда, и затем перерастающими в нижней части в одно орнаментальное поле, разделенное на составные части сложными полу-медальонами, переплетающимися между собой.

Верхние пояса орнамента преимущественно каллиграфические: под внешним ободком располагается сплошная полоса текста выполненного почерком сульс на фоне тонкой спиралевидной растительной лозы, украшенной одно- и трехлопастными листьями. Следующий за ним каллиграфический орнамент заключен в продолговатые картуши, перемежающиеся круглыми медальонами, заполненными попеременно двумя

орнаментами (рис. 14.1): первый – переплетения латинской буквы Y, второй – небольшая трехчастная пальметта, вписанная в переплетение двух двухлопастных листьев.

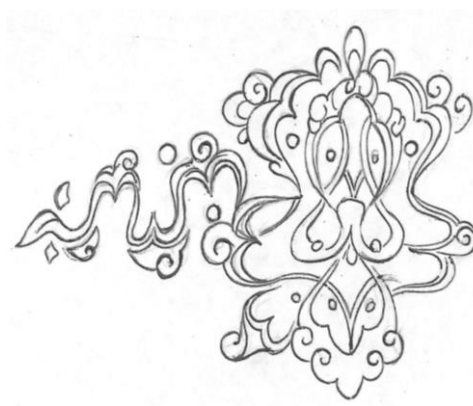
Нижнее орнаментальное поле составлено из фестончатых медальонов четырех типов. Более мелкие содержат либо надписи, либо переплетения пальметты и двух двулопастных листьев. Более крупные медальоны наполнены переплетения латинской буквы Y или переплетением так называемых «китайских облачков». Мелкие и крупные медальоны чередуются, а образовавшееся после их пересечения свободное пространство заполняется тугим переплетением спиралевидных растительных завитков (ил. 14.2), украшенными двухлопастными листьями. Ближе к донцу проявляются орнаментальные поля, заполненные китайскими облачками (ил. 14.3).



Ил. 14.1 Рисунок автора



Ил. 14.2 Рисунок автора



Ил. 14.3 Рисунок автора

15. Основание подсвечника, 986 г. х./1578-79 гг. н. э.

Латунь; литье, гравировка, фон заполнен красным и черным пигментами

Метрополитен, Нью-Йорк, США (29.53)



Ил. 15 URL: <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/448240>. Дата обращения: 14.04. 2016.

Основание подсвечника, усеченной цилиндрической формы; композиционно разделено на три части валиками, лишенными какой-либо орнаментальной обработки: нижняя образует подставку, центральная, которой мастер придал форму призмы, и верхняя, слегка расширяющаяся на



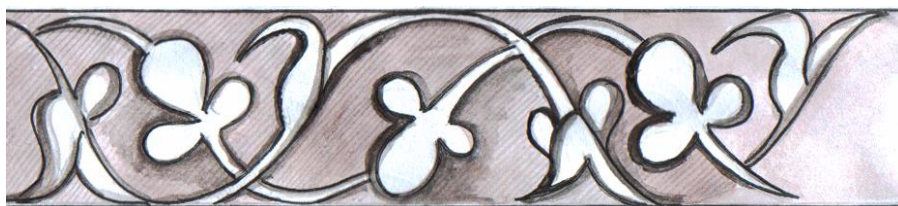
исходе. Поверхность тщательно декорирована орнаментальными композициями. Все орнаменты, использованные в декорировании этого основания подсвечника, можно подразделить на каллиграфические и растительные. Центральная и верхняя части подсвечника снабжены надписями на персидском языке (поэтического содержания), выполненными почерком наста'лик. Растительные орнаменты расположены поясами, параллельными основанию подсвечника, однако на ребристой поверхности тулова пояса орнамента преломляются от граней и образуют зиг-заг.

Среди растительных распространены орнаменты с лозой, напоминающей своими изгибами синусоиду. Эта растительная лоза в нижней части выступает как отдельный орнаментальный мотив (ил. 15.1), а в верхней части дублируется аналогичной лозой, идущей с небольшим отставанием так, что происходит наложение (ил. 15.2, 15.3). Все лозы неизбежно снабжены двуллопастными листьями. Дублирующие лозы украшены пальметтами с тремя закругленными лепестками (ил. 15.2) или пятилистными пальметтами с выколотовой серединой (ил. 15.3).

Другим мотивом, представленным на подсвечнике, становятся стилизованный лотос или восходящая к нему пятилистная пальметта, заключенные в медальоны (ил. 15.4) и вплетенные в растительную лозу с двуллопастными листьями и трехлепестковыми пальметтами. Этот мотив реализуется дважды: в центральной части на широких зигзагообразных поясах медальоны с «лотосами» более вытянутые, вписанные в углы зиг-зага (ил. 15.5). На одном из орнаментальных поясов нижней части лотосы более выраженные, заключенные в трехчастные, округлые медальоны.



Ил. 15.1 Рисунок автора



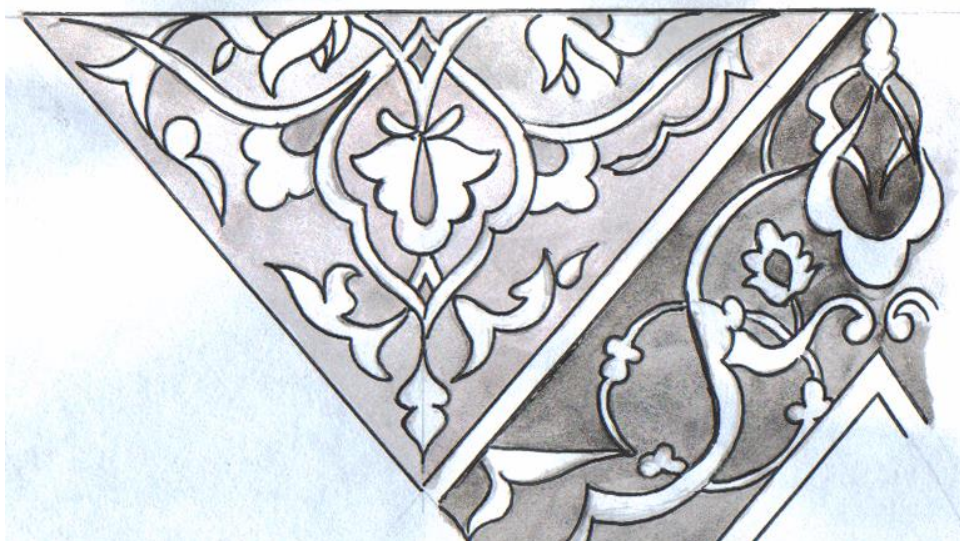
Ил. 15.2 Рисунок автора



Ил. 15.3 Рисунок автора



Ил. 15.4 Рисунок автора



Ил. 15.5 Рисунок автора

16. Светильник-факел, 987 г. х. / 1579-1580 гг. н. э.

Бронза (латунь); литье, гравировка

Собрание Государственного Эрмитажа, Санкт-Петербург, РФ)

Инв. № ИР-2203



Ил. 16 Фото В.С. Терехина, ISBN 978-5-93572-552-5  
© Государственный Эрмитаж, 2014

Подсвечник усеченной цилиндрической формы, композиционно разделенный на три части валиками, лишенными какой-либо орнаментальной обработки: нижняя образует подставку, центральная, которой мастер придал форму призмы, и верхняя, слегка расширяющаяся, на исходе. Поверхность подсвечника тщательно декорирована орнаментальными композициями. Подставка-основание и верхняя часть подсвечника декорированы орнаментами, расположенными поясами (сверху вниз):

- переплетение двух лоз-синусоид с трехчастными пальметтами и двулопастными листьями;

- надписи почерком насталик, заключенные в картуши округлых очертаний, перемежающиеся пустыми четырехчастными картушами;

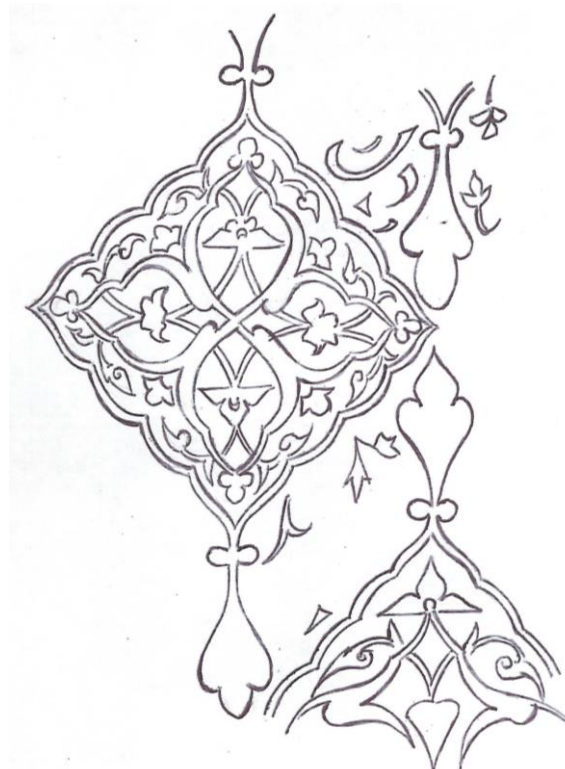


– пояс, аналогичный верхнему поясу растительных синусоид.

Пояса основания:

- аналогичная растительная синусоида;
- выделенный толстыми необработанными линиями пояс с надписью, выполненной почерком насталик;
- аналогичная, но более крупная растительная синусоида;
- стилизованные лотосы, вписанные в сердцевидные картуши;
- тонкий пояс растительной лозы.

Основное орнаментальное поле по композиции можно сравнить с деформированными поясами: зигзагообразный изгиб поясов с надписями почерком насталик становится обрамлением ромбовидных фестончатых картушей, заполненных композициями из растительной лозы, пальметт, двухлопастных листов с вытянутыми носами. Одна из этих композиций, а именно четырехчастный заостренный картуш, с вписанными в него стилизованными лотосами (ил. 16.1), напоминают типичную для тимуридской торевтики Герата композицию (ил.7.1). Фрагменты зигзагообразных поясов разграничиваются элементами, напоминающими по форме бутылки с вытянутым горлом (ил. 16.1).



Ил. 16.1 Рисунок автора



17. Ковш, 998 г. х. / 1589-1590 гг. н.э.

Владелец Гийас Бек

Бронза, инкрустация, тонирование пигментом

Лувр, отдел мусульманского искусства, Париж, Франция ( ОА 3371)



**Ил. 17 Кат. 129. Melikian-Shirvani A.S. Le chant du monde. L'Art de l'Iran Safavide; 1501-1736 / catalogue de l'exposition: Paris - Musee du Louvre. 5 octobre, 2007- 7 janvier, 2008 - P.: Louvre, 2007.**

Ручка (потерта) украшена переплетением растительной лозы с двухлопастными удлиненными листьями.

Внутренняя сторона кромки украшена отдельными картушами с надписями почерком наста'лик и растительной синусоидой, завершающимися стилизованными лотосами. Между картушами помещены четырехчастные медальоны.

Композиция орнаментальных построений внешней стороны поясная (сверху вниз):

– сердцевидные картуши с вписанными в них стилизованными лотосами;

– пояс из надписей, выполненных почерком наста'лик, помещенных в картуши. Картуши перемежаются четырехчастными пустыми медальонам; сочленения картушей и медальонов оформлены половинками цветов.

– большое орнаментальное поле ориентировано по вертикали; оно разбито на фестончатые треугольные полукартуши (черный пигмент) картуши (красный пигмент) и медальоны, заполненные переплетением растительной лозы, украшенной двулопастными вытянутыми листьями, пятилепестковыми цветами, лотосами и пальметтами; ближе к основанию орнаментальное поле перетекает в лотосовидные картуши, заканчивающиеся стреловидной пальметтой (ил. 17.1);

– внизу у основания повторяется мотив сердцевидных картушей, меняется направление головок лотосов: они направлены вверх.



Ил. 17.1 Рисунок автора

18. Котел с крышкой, 999 г. х. / 1590-1591 гг. н. э.

Медь; ковка, лужение, гравировка

Собрание Государственного Эрмитажа, Санкт-Петербург, РФ

Инв. № ИР-2260



Ил. 18 Фото В.С. Терехина, ISBN 978-5-93572-552-5  
© Государственный Эрмитаж, 2014

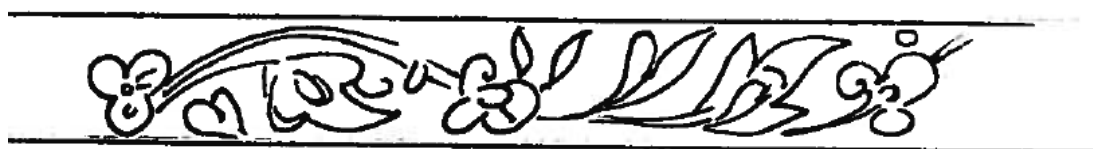
Котел с комбинированной декоративной программой. Выпуклое тулово плавно перетекает в горловину и заканчивается отогнутой кромкой. Поясная композиция верхней части изделия сменяется полу-заполненным полем тулова.

Горло сосуда украшено надписью почерком сульс. Ниже присутствует тонкий пояс с растительным орнаментом: растительная синусоида с трехчастными заостренными листьями и трехчастными пальметтами (ил. 18.1).

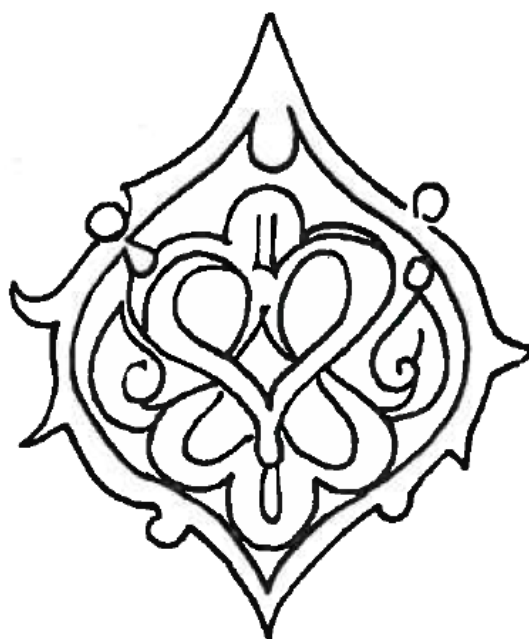
Нижний пояс содержит надписи, выполненные почерком наста'лик на фоне спирали. Надписи заключены в округлой формы картуши, перемежающиеся четырехчастными картушами с растительным орнаментом. Эта небольшая композиция из растительных компонентов повторяется в

декоративной программе изделия и в последнем поясе – орнаментальном поле.

Горизонтально расположенные пояса сменяются в основном орнаментальном поле вертикально ориентированным перетеканием полукартушей с растительным орнаментом (удлиненные двулопастные листья с округлыми носами) в более мелкие картуши, повторяющие композицию картушей второго каллиграфического пояса (ил. 18.2). В шахматном порядке между этими построениями располагаются медальоны с изображениями животных (зайцев в разных положениях), на фоне растительной спирали. Медальоны завершаются небольшим построением, напоминающим четырехлепестковый цветок.



Ил. 18.1 Рисунок автора



Ил. 18.2 Рисунок автора



19. Котел с крышкой, 1000 г. х. / 1591-1592 гг. н. э.

Медь; ковка, лужение, гравировка

Собрание Государственного Эрмитажа, Санкт-Петербург, РФ

Инв. № ИР-2259



Ил. 19 Фото В.С. Теребенина, ISBN 978-5-93572-552-5  
© Государственный Эрмитаж, 2014

Оформление котла и крышки произведено по принципу поясной композиции.

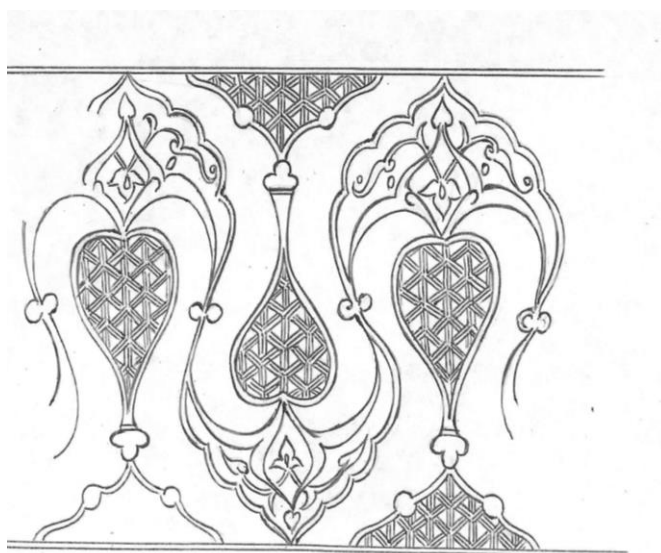
Кромка котла декорирована поясом, состоящим из стилизованных лотосов, вписанных в сердцевидные картуши. Тулово разделено на четыре орнаментальных пояса (сверху вниз):

– картуши с надписями почерком наста'лик, помещенными на фон из растительной спирали, картуши с надписями перемежаются пустыми четырехчастными картушами;

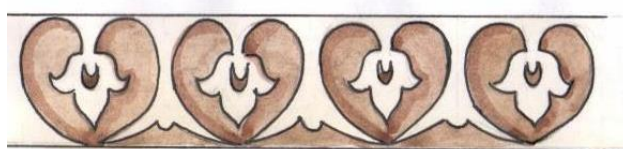
– основной пояс тулова представляет собой орнаментальное поле, заполненное фестончатыми арками, напоминающими китайские облачка. Эти арки опираются на напоминающие по форме бутылки элементы, заполненные двойным Y-образным орнаментом. Бутылки, в свою очередь, опираются на треугольные фестончатые картуши с Y-образным орнаментом. Сами облачка заполнены растительной лозой (ил. 19.1).

- растительная лоза с пятичастными пальметтами;
- нижний пояс ближе к основанию не поддается рассмотрению.

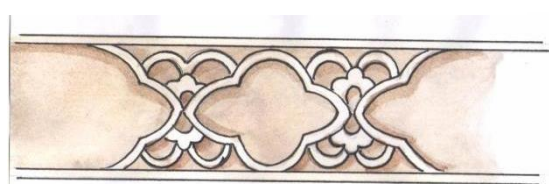
Крышка котла оформлена по принципу поясной композиции: крупный пояс повторяет мотив фестончатых арок из китайских облачков. Более узкие пояса заполнены орнаментом из стилизованных лотосов (ил. 19.2) в сердцевидных картушах и надписями почерком наста'лик, заключенными в картуши, перемежающиеся пустыми медальонами (ил.19.3).



Ил. 19.1 Рисунок автора



Ил. 19.2 Рисунок автора



Ил. 19.3 Рисунок автора

20. Основание подсвечника, 1008 г. х. / 1599-1600 гг. н.э.

Изготовлено для мавзолея имама Мусы Казема

Бронза, составлен из двух листов, гравировка, пигмент (красный и черный)

Национальный исторический музей, Мусульманская секция, Тегеран, ИРИ (3626)



Ил. 20 Фото автора, от 29.01.2017

Основание подсвечника усеченной цилиндрической формы, расширяющейся ближе к основанию. Тулово поделено на композиционные части валиками, не заполненными орнаментами. Верхняя кромка отогнута и декорирована отдельными гравированными горизонтальными полосами. В декоративной программе подсвечника применена поясная схема оформления. Декор так же содержит орнаментальные поля. Пояса орнамента содержат (в верхней части, сверху вниз):

- надписи, выполненные почерком наста'лик на фоне, заполненном черным пигментом;

- надписи почерком наста'лик, заключенные в фестончатые картуши, картуши с надписями перемежаются пустыми фестончатыми медальонами, помещенными на фон из половинок рассеченных лотосов (пояс заполнен красным пигментом) (ил. 20.1);

- растительная лоза, украшенная пятилепестковыми цветами, и вырисовывающаяся из очертаний продолговатых двулопастных листьев (черный пигмент)(ил. 20.2).

Две средние части тулова идентичны: орнаментальное поле на черном резерве состоит из переплетений стилизованных лотосов и фестончатых двулопастных листьев на фоне спирали, украшенной цветами, пальметтами и листьями (ил. 20.3). Обрамляют орнаментальное поле две ленты растительной лозы на красном резерве, аналогичные лозе описанной для верхней части.

Нижняя часть тулова декорирована следующими поясами:

- растительная лоза на фоне, заполненном черным пигментом;

- надписи почерком наста'лик на фоне отдельных растительных компонентов орнамента (бутоны, листья, цветы), заключенные в фестончатые картуши, картуши перемежаются пустыми фестончатыми медальонами;

- цепочка из окружностей, пересечение которых украшено стилизованными лотосами (ил. 20.4).

Основание подсвечника декорировано поясом растительной лозы (переплетение двух растительных синусоид с двулопастными листьями),



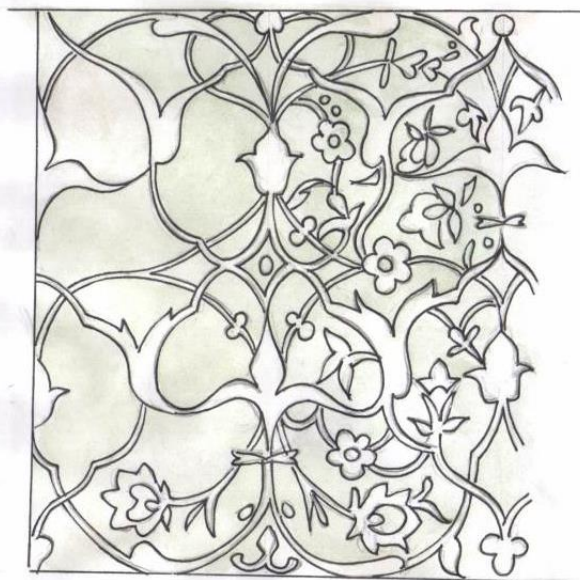
более крупным поясом с треугольными полукартушами растительного наполнения, перемежающимися лотосовидными картушами. Немного отогнутый бортик основания декорирован двумя поясами: первый, тонкий – линейный орнамент из засечек, второй состоит из чередования полуокружностей.



Ил. 20.1 Рисунок автора



Ил. 20.2 Рисунок автора



Ил. 20.3 Рисунок автора



Ил. 20.4 Рисунок автора

21. Бутыль 1014 г. х. / 1605-1606 гг. н. э.

Бронза (латунь); ковка, лужение, гравировка

Собрание Государственного Эрмитажа, Санкт-Петербург, РФ

Инв. № VC-701



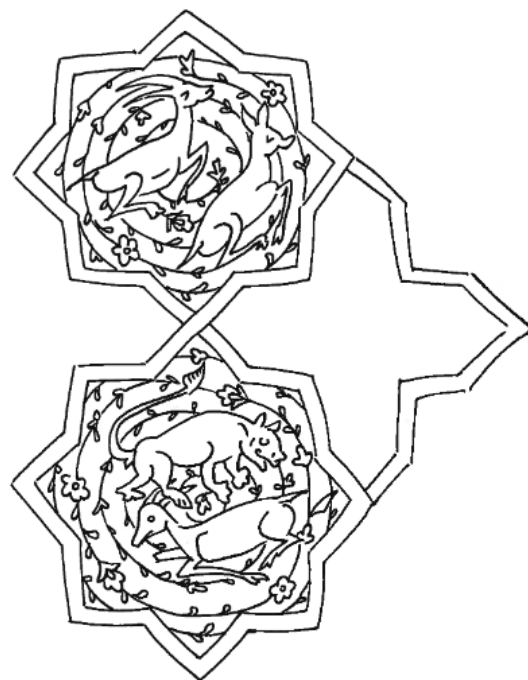
Ил. 21 Фото В.С. Терехина, ISBN 978-5-93572-552-5  
© Государственный Эрмитаж, 2014

Бутыль на высокой ножке с шарообразным туловом и горлом, разделенным валиком на две части, расширяющимся ближе к сливу. Орнаментальная композиция сложная, комбинированная: пояса перемежаются с вертикальными сегментами горла и орнаментальными полями тулова и основания.

У слива орнаментальный пояс со стилизованными лотосами, вписанными в сердцевидные картуши. Ниже горлышко украшено вертикально-расположенными полосами растительного орнамента ислими, состоящего из двулопастных листьев. Валик декорирован отличным орнаментом, состоящим из переплетения лозы и стилизованных лотосов. Ниже появляется пояс ромбовидных картушей, сменяющийся поясом из фестончатых медальонов, оба украшены растительной лозой, и опирающихся на полукартуши с растительным наполнением. Центральное орнаментальное поле тулова отделено от верхних поясов полосой каллиграфического орнамента: стихи выполненные почерком наста'лик.

Орнаментальное поле разделено на сегменты звездчатыми восьмиконечными картушами, перемежающимися крестообразными картушами (композиция, часто встречающаяся в более ранней персидской, а так же анатолийской керамике). Основные картуши заполнены изображениями копытных животных, вероятно, газелей и сценами терзания газели хищником из семейства кошачьих. Животный орнамент помещен на фоне из растительной спирали, украшенной листьями и отдельными цветами (населенная лоза) (ил. 21.1).

Ножка декорирована треугольными картушами с изображением лотосов в продольном разрезе и переходящих в картуши лотосовидной формы. Эти картуши обрамляют фестончатые медальоны с растительным орнаментом.



Ил. 21.1 Рисунок автора

22. Чаша 1063г. (по армянскому календарю) / 1614 г. н.э.

Литье в форме, ковка, гравировка, обработка черным пигментом (позднее добавление золота)

Исфахан

Частное собрание, Великобритания



Ил. 22 Кат. 187. Melikian-Shirvani A.S. Le chant du monde. L'Art de l'Iran Safavide; 1501-1736 / catalogue de l'exposition: Paris - Musée du Louvre. 5 octobre, 2007- 7 janvier, 2008 - P.: Louvre, 2007.

Декоративное оформление чаши основано на поясной композиции: четыре пояса, ножка украшена отдельно, геометрическим орнаментом.

Верхний пояс у кромки: картуши с надписями на армянском языке, сменяющиеся лотосами, вписанными в сердцевидные картуши (ил. 22.1).

Центральное орнаментальное поле: чередование звездчатых восьмиконечных картушей (вытянутых и усеченных), содержащих растительные орнаменты (лоза, синусоиды с розетками и двулопастными листьями) на пустом фоне (ил. 22.2-3).

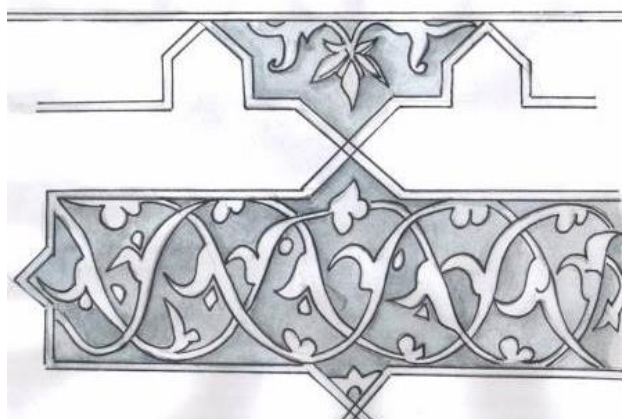
Третий пояс: стилизованные лотосы, вписанные в сердцевидные картуши. (ил. 22.4)

Нижний пояс плохо просматривается. Тем не менее, можно говорить о том, что он состоит из чередования треугольных фестончатых полукартушей с растительной лозой и медальонов с растительными компонентами.

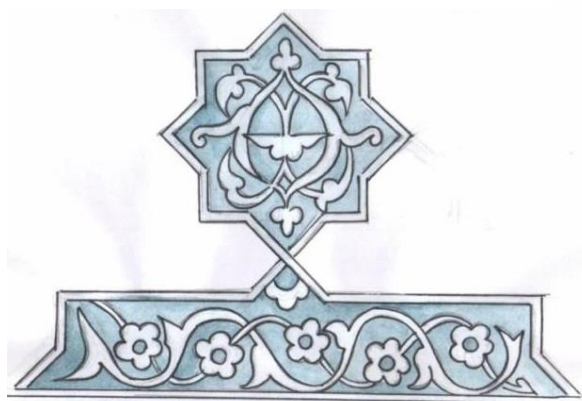
Ножка украшена орнаментом из фестончатого зигзага, опирающегося на заштрихованные круги.



Ил. 22.1 Рисунок автора



Ил. 22.2 Рисунок автора



Ил. 22.3 Рисунок автора



Ил. 22.4 Рисунок автора



23. Основание подсвечника, 1027-29 г. х./ 1617-1618 гг. н. э.

Владелец Хейдар ал-Хосейни

Латунь; литье, гравировка, фон заполнен черным пигментом, накладная киноварь

Метрополитен, Нью-Йорк, США (91.1.554a)



Ил. 23 URL: <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/444554>. Дата обращения: 14.04 2016.

Основание подсвечника с цилиндрическим туловом. Общая форма в целом напоминает более ранний образец. Его так же можно разделить на три основные композиционные части, с тем лишь отличием, что у данного

подсвечника подставка более ярко выражена, а, следовательно, и более тщательно декорирована орнаментом. Несмотря на это расположение орнаментальных поясов более простое: они поднимаются поясами от основания подсвечника до его вершины, утолщаясь в центральной части (переходя в орнаментальные поля). Внешняя сложность декора достигается большей дробностью: там, где в 1570-х были две-три полосы орнамента их уже пять-шесть, и перемежаются они тонкими полосами, украшенными повторяющимися засечками.

Каллиграфический орнамент расположен в картушах, помещенных в ленты, ограниченные сверху и снизу трех- и пятислойными ободками. Все надписи выполнены на персидском языке почерком наста'лик (неинформативны). Картуши с надписями перемежаются либо пустыми картушами, обрамленными четырьмя трех-лепестковыми пальметтами (верхние два каллиграфических пояса), либо картушами с переплетением двух двухлопастных листьев (нижний каллиграфический пояс).

Орнаментальные пояса в большинстве своем повторяют три достаточно простых орнамента:

- многократно повторенный трехчастный лепесток (пальметта) (ил. 23.1);
- последовательно расположенные картуши, обрамляющие, небольшие пальметты с тремя заостренными лепестками (ил. 23.2);
- наложение двух кривых, каждая из которых состоит из многократно повторенных полу-окружностей (ил. 23.3).

Два крупных орнаментальных поля (ил. 23.4) практически идентичны, за исключением несущественных отличий (в частности, мельчайших точек). Орнамент этих полей состоит из скругленных ромбовидных переплетений

растительной лозы, украшенной двух-лопастными листьями. Образованные этими переплетениями «картуши» снабжены либо пальметтами, отдаленно напоминающими по форме лотос, либо более сложным стреловидными листьями, чьи боковые лепестки превращаются в завитки.

Ил. 23.1

Рисунок автора



Ил. 23.2

Рисунок автора



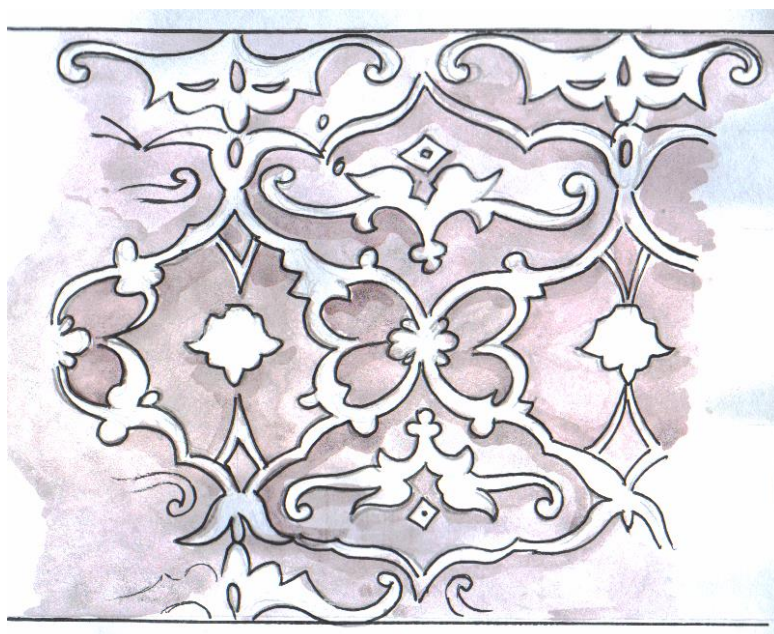
Ил. 23.3

Рисунок автора



Ил. 23.4

Рисунок автора





24. Чаша 1032 г. х. / 1622-1623 гг. н. э.

Медь; ковка, лужение, гравировка

Собрание Государственного Эрмитажа, Санкт-Петербург, РФ

Инв. № ИР-2293



Ил. 24 Фото В.С. Теребенина, ISBN 978-5-93572-552-5  
© Государственный Эрмитаж, 2014

Чаша на высокой ножке со стенками, расширяющимися ближе к сливу. Декорирована орнаментами в поясной композиции (сверху вниз):

- каллиграфический пояс, заполненный картушами с надписями, выполненными почерком насталик. Картуши перемежаются пустыми четырехчастными округлыми картушами на фоне цветов;

- три тонких пояска, отделяющих кромку от тулова, один из поясов представляет собой простой линейный орнамент из насечек;

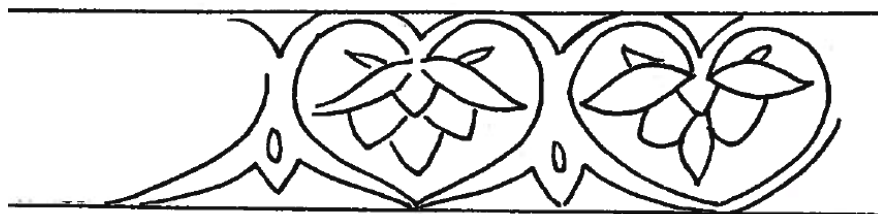
- крупное орнаментальное поле тулова состоит из ритмичных переплетений растительной лозы с удлиненными, изогнутыми носами двулопастных листьев, стилизованных лотосов и пятилепестковых цветов (ил.24.1). Орнамент разворачивается по вертикали и представляет собой бесконечное повторение одного и того же мотива;

- нижний пояс состоит из стилизованных лотосов (аналогичных тем, что присутствуют в основном орнаментальном поле), вписанных в

сердцевидные картуши. Между картушами вырисовываются трехчастные пальметты с заостренными крайними сегментами (ил. 24.2).



Ил. 24.1 Рисунок автора



Ил. 24.2 Рисунок автора